

PAULO ROBERTO SILVA SANTOS

**IGREJA, ARTE E REPRESENTAÇÃO EM SALVADOR NO
SÉCULO XVIII**

**CURITIBA
2001**

PAULO ROBERTO SILVA SANTOS

**IGREJA, ARTE E REPRESENTAÇÃO EM SALVADOR NO
SÉCULO XVIII**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Renato Lopes Leite
Co-orientador: Prof^a.: Dr^a.: Maria Helena Ochi Flexor

**CURITIBA
2001**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua General Carneiro, 460 6º andar fone 360-5086 FAX 264-2791

PARECER

Os Membros da Comissão Examinadora designados pelo Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em História para realizar a arguição da Dissertação do candidato **Paulo Roberto Silva Santos**, sob o título “**Igreja, Arte e Representação em Salvador no Século XVIII**”, para obtenção do grau de **Mestre em História**, após haver realizado a atribuição de notas são de Parecer pela ~~aprovada~~ com conceito “...A...” sendo-lhe conferidos os créditos previstos na regulamentação dos Cursos de Pós-Graduação em História, completando assim todos os requisitos necessários para receber o grau de **Mestre**.

Curitiba, 17 de agosto de 2001.

Prof. Dr.
Presidente

Renato Lopes Leite

Prof.ª Dr.
1º Examinador

Prof. Dr.
2º Examinador

DEDICATÓRIA

À Vanilda Aragão Silva, minha mãe, que era devota da Conceição (*in memoriam*).

À Prof^{ra}. Marieta Alves (*in memoriam*)

Ao Dom Prior Norberto de Sant'anna. OSB-BA.

Ao Mons. Manoel de Aquino Barbosa (*in memoriam*).

A Martiniano de Souza, Irmão Provedor da Irmandade do SS. Sacramento e de Nossa Senhora da Conceição da Praia (*in memoriam*).

Aos meus irmãos e sobrinhos.

AGRADECIMENTOS

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Biblioteca do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (BA), Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca do Instituto Teológico de Curitiba (PR), Biblioteca Pública do Estado do Paraná, Biblioteca Municipal Mário de Andrade (SP), Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP (SP), Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (SP), Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP), Biblioteca Marieta Alves do Instituto Feminino da Bahia (BA), Biblioteca da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (BA), Biblioteca do Mosteiro de São Bento (BA), Biblioteca do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (BA), Biblioteca do Instituto Histórico e o Geográfico do Paraná (PR), Biblioteca Pública do Estado da Bahia (BA), Biblioteca do Curso de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Bahia (BA), Biblioteca do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná (PR), Biblioteca Octacílio de Souza Braga da Faculdade de Artes do Paraná (PR), Biblioteca Guido Viaro da Fundação Cultural de Curitiba (PR), Biblioteca da Escola de Belas Artes (PR), Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea (PR), Casa da Memória (PR), Arquivo Público do Estado da Bahia (BA), Alamiro Carvalho, Bruno Visco, Prof^ª. Cristiane Szesz, Prof. Dr. Everaldo Skrock, Prof^ª. Maria Emilia Possani, Prof. Magno Mello, Prof^ª. Regina Tissot, Mariza Pinto Fleury da Silveira, Andre Ivankio, D. Luci, Corpo docente e discente do Curso de Pós-graduação em História da UFPR, José e Pe. Osmar da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, D. Lícia da Igreja Nossa Senhora da Palma (BA), D. Estela da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão (BA), Conceição da Igreja de Nosso Senhor Bom Jesus dos Aflitos (BA), Sr. Jaime e Selma da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (BA), Prof. Dr. Renan Frighetto, Prof^ª. Dr^ª. Fátima Regina Fernandes, Prof. Dr. Luís de Moura Sobral, Irmã Marlene, Elizabeth Pereira, Irmão Miguel, Laurinha Dalcanalle, Sandra Costa, Prof^ª. Dr^ª. Maria Helena Ochi Flexor, e em especial ao Prof. Dr. Renato Lopes Leite.

EPÍGRAFE

Duma flor nasceu a vara,
Da vara nasceu a flor,
Duma flor nasceu Maria,
De Maria o Redentor
(quadra popular)

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
1 INTRODUÇÃO	1
1.1 PINTURA DE PERSPECTIVA NA EUROPA E NO BRASIL: EXEMPLOS	3
1.2 CULTURA BARROCA E REPRESENTAÇÃO	12
1.3 A HISTORIOGRAFIA SOBRE JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA.....	17
2 CULTURA CRISTÃ NA BAHIA.....	22
2.1 O PADROADO RÉGIO	22
2.2 A ORGANIZAÇÃO DA IGREJA EM SALVADOR.....	24
2.3 O CLERO SECULAR E REGULAR.....	30
2.4 AS IRMANDADES E ORDENS TERCEIRAS.....	38
2.5 OS FIEIS	44
2.6 CULTO E DEVOÇÕES.....	50
3 A ARTE A SERVIÇO DA FÉ	61
3.1 ARS SACRA.....	61
3.2 A PINTURA COM FUNÇÃO PRAGMÁTICA.....	68
3.3 PATRONOS E PINTORES.....	80
3.4 O EXERCÍCIO PROFISSIONAL DOS PINTORES.....	84
3.5 JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA	90
4 A CONCEIÇÃO DA PRAIA.....	106
4.1 A IGREJA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA E SUAS IRMANDADES	106
4.2 A PINTURA DE PERSPECTIVA NOS TETOS.....	122
4.3 COMO A TÉCNICA DE PERSPECTIVA POSSIBILITA ESSA SUBLIMAÇÃO	128

4.4 O PROGRAMA ICONOGRÁFICO REPRESENTADO NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA.....	132
5 CONCLUSÃO	153
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	163
FONTE ICONOGRÁFICA	163
FONTES MANUSCRITAS.....	163
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	164
ANEXOS	172

RESUMO

Nesta dissertação enfoca-se aspectos sobre a pintura de perspectiva praticada na cidade do Salvador no século XVIII. Essa tipologia de pintura foi adotada na ornamentação do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia. O pintor José Joaquim da Rocha (1737 ? – 1807) foi quem a executou. Nessa pintura representou-se um programa iconográfico Mariano e Eucarístico. Exaltava-se a imaculada concepção de Maria. A Virgem da Conceição era a padroeira do Reino Português e domínios desde o século XVII. E no teto da igreja, sob sua invocação, se consagrava o mistério de que Maria era preservada na mancha do pecado original. A pureza da Virgem era simbolicamente demonstrada nas flores que ela segura em uma das mãos, na lua crescente que está debaixo dos seus pés e nas representações dos seus atributos como: a estrela do mar (*stella maris*), o cipreste, a fonte de água viva, a rosa mística, etc. Estavam também representados episódios que relacionavam Maria ao seu filho. Esses momentos eram a Anunciação, a Visitação e temas que se referiam a Cristo como a porta de entrada da salvação. As irmandades do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora da Conceição da Praia, responsáveis pelas obras de reedificação do templo e da ornamentação do seu interior, no século XVIII, celebraram o mistério da concepção de Maria. Através dessa pintura, eles veneravam e defendiam que a Virgem Mãe de Deus foi concebida sem mácula. Foi somente no século XIX que esse mistério tornou-se dogma através da *Bula Ineffabilis Deus* do papa Pio IX.

Palavras-chave: Igreja; Arte; Irmandades; Imaculada Conceição; Pintura de perspectiva.

ABSTRACT

This dissertation discusses aspects of the perspective painting adopted for the city of Salvador during the eighteenth century. This type of painting was adopted for the ornamentation of ceilings in the nave of the church of Nossa Senhora da Conceição da Praia. José Joaquim da Rocha (1737 ? – 1807) was the painter. It displays a Marianic and Eucharistic iconographic program glorifying the Immaculate Conception of Our Lady. The Virgin of the Conception had been the patroness of the Portuguese Kingdom and its domains since the seventeenth century. On the church ceiling, under its invocation, the mystery that Mary had been preserved from the blemish of the original sin was consecrated. The Virgin's purity was symbolically demonstrated in the flowers that she held in her hands, in the first quarter of the moon that lies under her feet and in the representations of her qualities such as: the star of the sea (*stella maris*), the cypress, the fountain of living water, the mystical rose. Also represented were the episodes that associated Mary to her son. These moments were the Annunciation, the Visitation and themes that referred to Christ as the door to salvation. The brotherhoods of the blessed consecrated Host and Our Lady of the Conception of the Beach, responsible for the reconstruction of the temple and its interior ornamentation, in the eighteenth century, celebrated the mystery of Mary's conception. Through this painting, they worshipped and defended that the Virgin Lady was conceived without blemish. It was only in the nineteenth century that this mystery became a dogma through Pope Pío IX's *Ineffabilis Bull*.

Key-words: Church; Art; Brotherhoods; Immaculate Conception; Perspective painting.

1 INTRODUÇÃO

No Brasil setecentista empregou-se a pintura decorativa nos tetos de igrejas. Os tetos eram ornamentados com pinturas de apainelados ou com pinturas que fingem elementos de arquitetura. Na Bahia, as irmandades do SS. Sacramento e de N. Senhora da Conceição da Praia reedificaram a sua Igreja, após demolida a sua matriz anterior, para que coubessem os fiéis dessa paróquia, pois o número de habitantes da freguesia da Conceição da Praia tinha crescido numericamente e estavam mais ricos.¹

Na nova igreja construída e inaugurada em 1765, após muitos anos em que foram executadas as obras², realizou-se, em 1773, a pintura do teto da sua nave. Essa pintura foi executada pelo mestre pintor José Joaquim da Rocha. A tipologia de pintura encontrada na nave circunscreve-se no gênero denominado de quadratura. Segundo Magno Moraes Mello o conceito de quadratura é aplicado para a representação pictórica da falsa arquitetura com o emprego da perspectiva.³ A pintura de quadratura ou de perspectiva

¹ Memória e mais papéis pertencentes às Irmandades do S.S. Sacramento e de N. Sra. da Conceição da Praia. Por: João José Lopes Braga. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Códice II, 33, 26, 13.

² Em 1736 sendo o vigário licenciado Custódio Rodrigues Landim, o escrivão Manoel Ferreira Guimarães, o tesoureiro Antonio de Souza Ferreira, o Procurador Manoel Pires Bandeira, irmãos da Irmandade do S.S. Sacramento assentada na Matriz da Conceição da Praia resolveram demolir a Igreja e construir no mesmo local uma Igreja grandiosa. Somente em 1738 é que foram trasladadas o S.S. Sacramento e as imagens para a capela do Corpo Santo para que pudessem iniciar a demolição. A nova igreja foi inaugurada em 1765, mas as obras internas ainda continuariam por fazer. Id.ibid.

³ MELLO, Magno Moraes. **A Pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V.** Lisboa: Estampa, 1998, p. 75.

desenvolveu-se em Portugal, no século XVIII, e foi introduzida nesse século no Brasil nas diversas cidades litorâneas e em Minas Gerais.

A pintura de perspectiva do teto da Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia, em Salvador, é o objeto dessa pesquisa. Pretendemos descrever e analisar o tema iconográfico que encerra tal representação, considerando que as formas simbólicas são expressões das motivações e escolhas que seus agentes sociais constroem e dão sentido ao mundo que é deles.

Investigar-se-á quais são os conteúdos que nessa representação se organizam e que traduzem as posições e interesses coletivos dos devotos da segunda maior freguesia da cidade do Salvador, no Século XVIII.⁴ Portanto, buscar a compreensão e decifrar esse código de imagens representados na pintura do teto da Conceição da Praia é promover a leitura do seu programa iconográfico. Tal perspectiva de análise considera que a imagem é um instrumento para comover, persuadir e convencer⁵. O emprego de pinturas perspectivadas nos tetos das Igrejas participavam dessa ação de provocar adesões, pois simulavam a continuidade do espaço real e envolviam o espectador através do sentido da visão:

⁴ Segundo José Antonio Caldas a Freguesia de N. Sra. da Conceição da Praia tinha 913 fogos e 8.017 almas, citado em: Universidade Federal da Bahia. Centro de Estudos da Arquitetura na Bahia. **Evolução Física de Salvador**. Salvador. Centro Editorial e Didático da UFBA, 1979, v. 2, p. 74.

⁵ O Concílio de Trento, em 1563, na Sessão XV, consagrou que o uso de imagens como um instrumento eficaz de propaganda. A pintura era entendida como retórica no período barroco. A expressão *UT Rethorica pictura* privilegiava o caráter das imagens como formas para inculcar idéias e dogmas religiosos. Ver: SEBASTIAN, Santiago. **Contrarreforma y barroco, lecturas iconográficas e iconológicas**. Madrid: Alianza, 1989, p. 10.

Las artes, tanto las plásticas como las representativas, desempeñaban una doble función; servían para impresionar e incluso “ofuscar” a los súbditos y al mismo tiempo para “transmitir” contenidos ideológicos. Constituían los bastidores del teatro y creaban la ilusión de un mundo perfectamente ordenado. Nada refleja mejor esa situación que la pintura perspectivista de los cielos rasos de las iglesias y de los palacios; el espacio aparente se abre sobre el espacio real y permite contemplar las esferas celestiales.⁶

1.1 PINTURA DE PERSPECTIVA NA EUROPA E NO BRASIL: EXEMPLOS

As imagens religiosas foram incentivadas por todo o mundo católico. Roma era o grande símbolo e fonte de inspiração. O mecenato papal, dos cardeais, das ordens religiosas promoveram as artes atraindo artistas das diversas cidades da Itália e do resto da Europa.

Pietro da Cortona (1596-1669) projetou a pintura do teto do grande salão do *Palazzo Barberini*. Nesse teto ilusionista⁷ se representa a glorificação do papado de Urbano VIII:

No centro da abóbada, a Divina Providência, que governa o Presente e o Futuro, o Tempo e as Parcas, e a quem todas as virtudes obedecem, ordena a Imortalidade que coroe com um halo de estrelas os emblemas, que formam uma rosácea sustentada pela Fé, pela Esperança e pela Caridade. Em cima, a Religião, com suas chaves, e Roma segurando a tiara papal, vêm elas render sua homenagem a família reinante.⁸

⁶ BORNGÄSSER, Barbara; TOMAN, Ralf. Introducción. In: **El Barroco**. Tradução: Ambrosio Berasain Villanueva, Angela Cots Egert e Beatriz Gómez Medina. [s.l.]: Könemann, 1997, p. 7.

⁷ O termo ilusionista é utilizado em pintura a um estilo que explora os processos técnicos da perspectiva, para dar a impressão de que o espaço pictórico é uma extensão do espaço real. READ, Herbert (Org.). **Dicionário da Arte e dos artistas**. Tradução: Teresa Laura Pérez. Lisboa: 70, 1990, p. 240

⁸ HASKELL, Francis. **Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália Barroca**. Tradução: Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 98.

Outro artista italiano, que executou obras de pintura ilusionista, foi Giovanni Battista Gaulli (1639-1709). Fez as pinturas na Igreja de *Gesù*, entre 1672-1683.⁹ Abaixo da cúpula dessa Igreja representou os Evangelistas. No teto da nave o tema está relacionado com a missão dos jesuítas em promover o catolicismo:

Tudo parte do círculo dourado de luz que emerge do emblema da companhia, IHS, no cimo da abóbada. Os raios atravessam o círculo de querubins e colocam em surpreendente relevo as fileiras dos Santos e dos bem-aventurados, os três Reis Magos que foram venerar o Nome de Jesus, a figura proeminente da Igreja e os representantes da Casa Farnese segurando um modelo reduzido da *Gesù*. Daí a luz sai de novo com uma intensidade renovada para atingir os condenados e os hereges, que, cegos por ela, são atirados fora da moldura, no próprio corpo da Igreja.¹⁰

Na Igreja de *Sant'Ignazio*, o pintor de quadratura Andrea Pozzo (1642-1709) fez a pintura em afresco nas tribunas e na abside:

Para os pendentives, Pozzo preferiu evitar temas tradicionais nessa parte da cúpula – os Evangelistas e os Doutores da Igreja – e escolheu algo diferente. E, assim, pintou Judite com a cabeça de Holofernes, Davi com a cabeça de Golias, Jael martelando um prego na têmpora de Sisera....¹¹

Andrea Pozzo realizou a pintura de quadratura na nave da Igreja (ver figura n. 1 no anexo), mas para isso destruiu o estuque da decoração anterior.¹² O tema era inspirado nas palavras de Cristo, relatadas por São

⁹ MURRAY, Peter and Linda. **Dictionary of Art & Artists**. London: Penguin Books, 1983, p. 18.

¹⁰ HASKELL, *Op. cit.*, p. 139.

¹¹ *Id. ibid.*, p. 152.

¹² *Id. ibid.*.

Lucas, e adaptado ao próprio Santo Inácio. Em relação a essa pintura Pozzo afirmava que:

No meio da abóbada pinte a figura de Jesus, que envia um raio de luz ao coração de Inácio, que por sua vez o santo transmite aos corações mais distantes das quatro partes do mundo. [...] Do peito do Redentor emerge outro raio que atinge um escudo, no qual está pintado o Nome de Jesus, a coroa de luz. E isto significa que o Redentor, tendo por objetivo a glória de seu nome, deseja honrar Inácio...¹³

Andrea Pozzo, que também realizaria pinturas na Áustria, escreveu um tratado sobre pintura de perspectiva que foi publicado em diversos países da Europa. O tratado é denominado de *Perspectiva Pictorum et Architectorum*.¹⁴

Em Portugal coube ao pintor florentino Vincenzo Baccherelli (1672-1745) a renovação da decoração nos tetos.¹⁵ Anteriormente à pintura de Baccherelli, os tetos em Portugal eram decorados com apainelados com temas hagiográficos ou bruttesco.¹⁶ Entre as obras realizadas por Baccherelli, resta apenas a pintura da portaria do Convento de São Vicente de Fora, executada em 1710. Nela o pintor fez uma pintura de quadratura cujo tema central celebra a

¹³ *Id. ibid.*, p. 154.

¹⁴ Sobre o tratado de Andrea Pozzo, ver: MELLO, Magno, *Op. cit.*, p. 233-238.

¹⁵ Ver: MELLO, Magno Moraes, *Op. cit.*, p. 119-139. Ver também: SANTOS, Reynaldo dos. A Pintura dos tetos no século XVIII em Portugal. **Belas Artes Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes**, Lisboa, n.18, 2ª Série, p. 13-22, 1962.

¹⁶ Sobre uma experiência de quadratura antes do século XVIII em Portugal, menciona-se a prática do pintor Francisco Venegas. Cf: MELLO, Magno Moraes, *Op. cit.*, p. 37-56. Com relação à pintura de bruttesco em Portugal, e também no Brasil, ver: SERRÃO, Vitor. A pintura de bruttesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. In: AVILA, Affonso (Org.). **Barroco teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 93-125.

Apoteose de Santo Agostinho e a vitória da Igreja sobre os Maniqueus.¹⁷ No seu primeiro plano há a representação de arquitetura fingida:

No que diz respeito aos elementos arquitectónicos vistos isoladamente, os balcões semicirculares, os fustes lisos e os capitéis compósitos marcam uma presença mínima na construção total da representação. Na verdade, toda a atenção dessa pintura está muito mais voltada para o pano central com a figura do Santo em Glória do que para o conjunto das arquitecturas. Essas aparecem como um complemento da cena e têm a função de projectar apenas com certa verticalidade o espaço para o alto e criar um efeito de grande afastamento do quadro central.¹⁸

Sobre essa pintura, Reynaldo dos Santos nos diz que, no segundo plano, apresenta-se uma tonalidade cor de rosa com meninos e medalhões contrastando com os tons da arquitetura pintada. Quanto ao quadro central, em que configura a glorificação do Santo no céu, o ambiente é vaporoso, conferindo “imponderabilidade às formas”.¹⁹ Essa pintura de Baccherelli “é o único exemplo sobrevivente do quadraturismo em Portugal” desse artista.²⁰ O pintor permanece em Portugal até 1719, e deixa discípulos como Antonio Lobo a quem se atribui a pintura do teto da nave da Igreja de N. Sra. da Pena, de Lisboa.

A pintura do teto da nave dessa Igreja apresenta as perspectivas arquitetônicas com balcões, colunas, entablamentos e balaustradas. No quadro

¹⁷ MELLO, Magno Moraes. Um modelo de integração espacial na pintura do tecto da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa (1710). Separata de: SIMPÓSIO INTERNACIONAL “A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII”. Braga: **Instituto Português do Património Arquitectónico**, 1996, p. 225-238.

¹⁸ *Id. ibid.*, p. 235.

¹⁹ SANTOS, Reynaldo dos, *Op. cit.*, p. 16.

²⁰ MELLO, Magno. **A Pintura de tectos...** *Op. cit.*, p. 120.

central o tema representado é a Coroação da Virgem Mãe de Deus, rodeada por anjos.²¹

Se diz que o pintor Antonio Lobo, discípulo de Baccherelli, era bem capaz de suprir a sua falta depois de seu mestre ter retornado a Itália: “Lobo foi dos melhores decoradores com clara compreensão do espírito renovador” da pintura de perspectivas nos tetos em Portugal.²² Antonio Lobo fez também discípulos, tais como o seu filho, Francisco Xavier Lobo, Antonio Pimenta Rolim, Brás de Oliveira Velho e Antonio Simões.²³

O pintor Antônio Simões Ribeiro é apontado como o provável pintor do teto em perspectiva arquitetônica da Capela dos Reitores, em Coimbra, onde demonstrou o sentido de projetar a perspectiva com um único ponto de fuga.²⁴ Ele ainda executou pinturas de perspectiva na igreja de São Martinho (destruída) e na Sacristia da Igreja de Santa Cruz da Ribeira, ambas em Santarém.²⁵

Esse pintor esteve na Bahia entre 1736 e 1745²⁶ onde arrematou a pintura do teto da Sala das Vereações do Senado da Câmara (desaparecida). A encomenda, feita pelo Senado da Câmara ao pintor, diz que foram pagos:

Cento e vinte mil réis que lançado o mestre Pintor Ant. Simões Ribeyro com as condições de pintar de gazio e branco com colla de

²¹ Magno Mello diz que esse teto foi pintado em 1718 e, por ocasião do terremoto que destruiu Lisboa em 1755, ruiu e foi repintado em 1781. *Id. ibid.*, p. 121.

²² SANTOS, Reynaldo dos, *Op. cit.*, p. 16.

²³ *Id. ibid.*, p. 16.

²⁴ MELLO, Magno. **A Pintura de tectos...** *Op. cit.*, p. 142.

²⁵ *Id. ibid.*, p. 144.

²⁶ ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: UFBa, 1976, p.145.

retalho em filletes açuis e vermelho, e nos painéis do meyo as armas da cid.^e e nos cantos de fora huns florões, e de fazer os andaimes a sua custa.²⁷

A Antônio Simões Ribeiro atribui-se a execução da abóbada da capela-mor da Igreja da Misericórdia (desaparecida), e pinturas no Convento do Desterro.²⁸ É também atribuído ao pintor a pintura do teto da antiga Biblioteca da Companhia de Jesus (existente), todas em Salvador.²⁹

A pintura de perspectivas dos tetos em Portugal desenvolveu-se por todo o século XVIII. Apontam-se como pintores de perspectivas os artistas: Jeronimo de Andrade (que executou e dirigiu a pintura da Igreja de São Paulo), Jeronimo da Silva, Simão Caetano Nunes, Paschoal Parente, Inácio Oliveira Bernardes, Pedro Alexandrino de Carvalho, Vieira Lusitano, Lourenço da Cunha, Luis Gonçalves Sena entre outros.³⁰

No Brasil, a pintura de perspectiva foi empregada na cidade do Rio de Janeiro. Caetano da Costa Coelho coube executar a tarefa de douramento da talha e pintura do teto da Capela-Mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em 1732: “a pintura de todo o teto que ha de ser da melhor prespetiva que se assentar”...³¹ A pintura da capela-mor da Ordem

²⁷ Arrematações de Obras e Contratos, 3, 1720-1754. Esse documento foi publicado por: SMITH, Robert. Documentos baianos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 286, 1997. A publicação desse artigo foi originalmente na Revista SPHAN, n. 9, 1945.

²⁸ ALVES, Marieta. *Op. cit.*, p. 145.

²⁹ A atribuição dessa pintura a Antonio Simões Ribeiro deve-se a Vitor Serrão e Magno Moraes Mello. Ver: MELLO, Magno. **A Pintura de tectos...** *Op. cit.*, p. 145.

³⁰ Ver o estudo de SANTOS, Reynaldo dos. *Op. cit.*, p. 13-22; MELLO, Magno, *Id. ibid.*, p. 183-192.

³¹ Livro 2º de Escrituras da V. O. Terceira de S. Francisco da Penitência 1725-1746. O documento foi publicado por: BATISTA, Nair. Caetano da Costa Coelho e a pintura

Terceira representa, no quadro central, a Jesus Cristo, a Virgem Maria e S. Francisco de Assis.

Em 1737, os irmãos da Ordem Terceira de S. Francisco ajustaram com mestre pintor Caetano da Costa Coelho a pintura do teto da nave da sua Igreja. A obrigação do pintor era executar “todo o tecto do corpo da Cappella do arco para bayxo de melhor prepetiva e divercidade”.³² A confraria determinou que essa pintura fosse executada com perfeição e que ele imitasse a pintura que realizara na Capela-Mor. E determinavam que a dita pintura tinha que agradar ao “Ministro e Maiz Irmãos”. Os irmãos da Ordem Terceira ainda ajustaram com o pintor que se a pintura apresentasse qualquer defeito que não agradasse, ele deveria refazê-la até que ficasse perfeita a satisfação e o agrado deles.³³

Na Cidade do Recife entre os anos de 1764 a 1768 João de Deus Sepúlveda realizou uma pintura de perspectiva ou ilusionista no teto da nave da Igreja de São Pedro dos Clérigos.³⁴ Essa pintura tem no seu quadro central a representação da Benção de São Pedro aos eclesiáticos. A figura de São Pedro está sentada sobre o trono papal. Ao seu lado esquerdo e direito seguem-se figuras de clérigos e religiosos com as mãos sobre os peitos.

As pinturas decorativas sobre tetos em Igrejas marcariam também presença na Capitania das Minas Gerais nos sécs. XVIII e XIX.

da Igreja da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência. In: **Pintura e escultura II**. São Paulo: FAU-USP; MEC-IPHAN, 1978, p. 89-91.

³² Escripura de Obrigação que faz Caetano da Costa Coelho ao Ministro e mais Irmãos da Venerável Ordem 3ª de Sam Francisco. *Id. ibid.*, p. 99-103.

³³ O termo prespetiva utilizado no século XVIII referia-se à tipologia de pintura perspectivada, o que conferia o entendimento dessa prática tanto, pelos encomendadores, quanto pelo artista. *Id. ibid.*, p. 101.

³⁴ CARDOSO, Joaquim. Notas sobre a antiga pintura religiosa em Pernambuco. In: **Pintura e escultura II**. *Op. cit.*, p. 11-21.

Em 1778 o guarda-mor José Soares de Araújo firmava contrato com a Ordem Terceira do Carmo, de Diamantina, para a execução da pintura da nave da Igreja. Os irmãos dessa Ordem Terceira determinaram ao pintor que o teto “será fixado de Arquitetura com prespetiva, com ornatos e figuras em os lugares competentes”.³⁵

Na Capela do Padre Faria em Vila Rica (hoje, Ouro Preto) foi empregada na decoração da sua capela-mor, entre 1740-1755, uma pintura de perspectiva arquitetônica com balcões, colunas e ornatos. Outra manifestação de pintura com emprego da perspectiva é a que foi executada no teto da nave da Igreja de Santa Ifigênia por Manuel Rebelo de Sousa, em 1768.³⁶ Entre o século XVIII e o XIX as pinturas de perspectiva em Minas vão perdendo o estilo pleno, ou pesado das pinturas que se realizou nas cidades do litoral. Segundo Myriam Oliveira, entre 1773-1774, nas cidades mineiras as pinturas de perspectiva nos tetos vão assimilando uma temática rococó.³⁷ Apontam-se como expoentes dessa nova fase de decoração dos tetos, os pintores: João Nepomuceno Correia e Castro, que fez a pintura do teto da nave do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas, Bernardo Pires da Silva que foi o pintor do teto da capela mor da mesma igreja, e Antônio Martins da Silveira, que fez a pintura do teto da capela mor do Seminário Menor da Mariana.³⁸

³⁵ Citado por: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. A pintura de perspectiva em Minas Colonial. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *Op. cit.*, p. 445.

³⁶ *Id. ibid.*, p. 454.

³⁷ *Id. ibid.*, p. 466.

³⁸ *Id. ibid.*, p. 466.

Nos princípios do século XIX foi marcante a produção de Manoel da Costa Athaíde em pinturas de perspectiva nos tetos em Minas Gerais (ver figura n. 2 no anexo). O pintor trabalhara para a Ordem Terceira de São Francisco, de Ouro Preto, executando a pintura do teto da nave da igreja. A temática representada nesse teto glorifica N. Sra. da Porciúncula. Em torno da Virgem, que está no centro do céu, figuram anjos com instrumentos musicais. Entre a arquitetura fingida representam-se os padres doutores da Igreja latina: S. Gregório, S. Jerônimo, S. Ambrósio e S. Agostinho.³⁹

Em Goiás encontra-se pintura de perspectiva, na nave da Igreja de N. Sra. da Abadia com visão de arquitetura densa, muito característica da pintura encontrada no Nordeste litorâneo.⁴⁰

Na Bahia José Joaquim Rocha pintou no teto da nave e da capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição da Praia.⁴¹ Muitas das pinturas de perspectiva nos tetos, em Salvador, foram atribuídas a ele e a seus discípulos.

³⁹ Ver também a reprodução dessa pintura in: TIRAPELLI, Percival; PFEIFFER, Wolfgang. **As mais belas Igrejas do Brasil**. São Paulo: Metalivros, 1999, p. 89.

⁴⁰ TELLES, Augusto Carlos da Silva. **Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/FENAME, 1980, p. 279.

⁴¹ Dessas duas pinturas resta a do teto da nave da Igreja. A pintura do teto da capela-mor foi destruída no século XIX, por ocasião da reforma que sofreu essa cobertura com introdução de clarabóia. Ver: SMITH, Robert. Aspectos da Arquitetura da Basílica da Conceição da Praia. In: BARBOSA, Manoel de A. **O Bicentenário de um monumento baiano**. Salvador: Beneditina, 1971, p. 123.

1.2 CULTURA BARROCA E REPRESENTAÇÃO

No século XVIII em Lisboa, nas cidades do Reino e na América Portuguesa, a decoração nos tetos de Igrejas tenderiam ao emprego da pintura ilusionista. Essa forma de decorar os tetos procurou dar a impressão de continuidade da arquitetura real do edifício. A pintura de perspectiva nos tetos representa uma arquitetura ilusória. Ela simula elementos arquitetônicos internos, que se abre para o céu. A introdução dessa tipologia de pintura em Portugal, conforme foi dito anteriormente, é atribuída a Vincenzo Baccherelli.⁴² Esse pintor florentino executou no teto da portaria do Convento de São Vicente de Fora uma pintura ilusionista representando mísulas, balcões, balaustradas com abertura para o céu.⁴³ O espaço central aberto representava a apoteose de S. Agostinho. O recurso de abrir os tetos, por meio de uma pintura em *trompe l'oeil*, tem por objetivo proporcionar aos fiéis “uma visão das apoteoses e triunfos celestiais”, como assinalou John Bury.⁴⁴

A Igreja triunfalista da Contra-Reforma é idealista, pois “só quer falar ao fiel da glória do céu”.⁴⁵ Em cada igreja, seja de convento, de Ordens terceiras e irmandades, se celebravam a Deus-Padre, ao Espírito Santo, ao seu

⁴² SANTOS, Reynaldo dos. *Op. cit.*, p. 15.

⁴³ MELLO, Magno. **Um modelo de integração espacial ...** *Op. cit.*, p. 230-232.

⁴⁴ Trompe l'oeil é expressão francesa que significa em pintura o engano do olhar, com a intenção de levar o espectador aceitar o que está pintado como real. Read. *Op. cit.*, p. 453. BURY, John. **Arquitetura e Arte no Brasil Colonial**. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Nobel, 1991, p. 187.

⁴⁵ TAPIÉ, Victor. **Barroco e classicismo**. Tradução: Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença, 1974, p. 272.

filho, a Virgem e aos santos da sua devoção. As representações da Igreja da Contra-Reforma ressaltavam com magnificência e esplendor, a sua glória e triunfo.

O Barroco da Contra-Reforma exaltava a fé. A extremosidade era a manifestação da cultura barroca. Seu sentido era cativar, envolver e seduzir o fiel. As representações barrocas tendiam ao exagero, para comover, e apelar para o sentimento do maravilhoso.⁴⁶ Buscava impressionar e animar o fiel, tocar a sensibilidade, de modo, a suscitar adesões. Destinava-se a levá-lo ao êxtase, e surpreendê-lo por meio da persuasão das representações. Mobilizava a vontade a apiedar-se, ter fé e glorificar aos santos.

Giulio Carlo Argan explica que o barroco é uma arte de persuasão. Ou seja, o barroco “não é mais que uma técnica, um método, um tipo de comunicação ou de relação; e, mais precisamente, é uma técnicas de persuasão que tem em conta não só as próprias possibilidades e os próprios meios, mas também as disposições do público que se dirige”.⁴⁷ Por isso que a cultura barroca propõe mover e impressionar o fiel para que se mantenha e cresça a fé. Os seus fins são propagar, difundir e promover a fé interiorizando pela via do coração. A Cultura do Barroco religioso serve-se da arte como meio de propaganda e ação pedagógica, buscando arrebatado e celebrar a grandeza e glória da Igreja Católica: “Através de todos os meios que irão oferecer às belas

⁴⁶ MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco**. Tradução: Henrique Barrilaro Ruas. Lisboa: Instituto Superior de Novas Profissões, 1997, p. 282-283.

⁴⁷ ARGAN, La Retorica e l'arte barocca cit. por MARAVAL, *Id. ibid.*, p. 112.

artes, à música e à pintura, será preciso persuadir os fiéis de que a fé cristã é inabalável”.⁴⁸

O barroco religioso era a expressão de uma Igreja Triunfante. As apoteoses, o misticismo e o heroísmo são temas que se representavam nas formas visuais do barroco. Eduardo Etzel nos diz que essas formas visuais foram criadas com o objetivo de enaltecer o altíssimo em glória, que “bem indicam a reação da Contra-Reforma dentro de uma religião necessitada de renovação saneadora”.⁴⁹ A Igreja incentivava as imagens como representações para que os fiéis testemunhassem os benefícios que Deus concedia pela intercessão dos Santos, e uma vez que vistos, atuam-se na memória. Os templos eram concebidos como a imagem do céu e a Virgem Maria era considerada a representação do templo, e consoladora dos fiéis.⁵⁰ Barroco era um conjunto de práticas culturais, a fim de conduzir e manter integrados os grupos sociais numa ordem social, modelando as condutas por indução.⁵¹ De modo que pretendia direcionar o olhar mediante recursos de captação. Os conceitos dogmáticos eram tornados imagens para suscitar o conhecimento, a admiração, a glorificação, estimulados pelos movimentos da sensibilidade: “por isso a pintura é, para os homens do Barroco, um meio especialmente apto para

⁴⁸ BAZIN, Germain. Um estado de Consciência. Tradução: Marise Levy. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **Barroco Teoria e Análise**. *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁹ ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1974, p. 28.

⁵⁰ MÂLE, Emile. **L'art religieux après le Concile de Trente**. Paris: Armand Colin, 1932, p. 22.

⁵¹ MARAVALL. *Op. cit.*, p. 109.

transmitir as experiências”.⁵² O homem barroco encarou o mundo como representação, fazendo dele um grande espetáculo.⁵³

Nessa perspectiva, o conceito de representação, construído por Roger Chartier⁵⁴, pode contribuir para novas pistas para a reflexão histórico-simbólica do barroco, pois articula as estruturas sociais e práticas culturais. A idéia de representação identifica-se com o pensamento de uma história cultural do social que considera as formas e motivos, articulados coletivamente, e que traduzem as posições e interesses dos agentes sociais.⁵⁵

As práticas culturais, assim entendidas por representações, fazem reconhecer o modo simbólico com que os agentes sociais marcam objetivamente a sua maneira de ser no mundo, determinando as suas posições e classificações. A noção de representação significa a construção de estratégias

⁵² *Id. ibid.*, p. 340.

⁵³ PEREIRA, Paulo. As dobras da melancolia, o imaginário barroco português. In: ÁVILA, Affonso. *Op. cit.*, p. 165-166.

Sobre o conceito de barroco, ver também: a) LEVY, Hannah. A propósito de Três teorias sobre o barroco. **Revista SPHAN**, Rio de Janeiro, n. 5, 1941. b) MACHADO, Lourival. **Teorias do barroco**. Rio de Janeiro: MEC, 1953. c) D'ORS, Eugenio. **Le baroque**. Paris: Gallimard, 1968. d) WACKERNAGEL, Martin. **Barroco II e rococó**. Lisboa: Verbo, 1969. e) ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971. f) TAPIÉ, Victor Lucien. **Barroco e classicismo**. Lisboa: Editorial Presença, 1974, 2v. g) HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982. h) SOUZA, Alcidio (org.). **A era do barroco**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982. i) WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1984. j) SILVA, Jorge Henrique Pais da. **Páginas de história da arte**. Lisboa: Estampa, 1986, 2v. k) HUYGHE, René. **Sentido e destino da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1986, v.1. l) BURY, John. **Arquitetura e arte no Brasil colonial**. São Paulo: Nobel, 1991. m) BAZIN, Germain. **O barroco e rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. n) FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993. o) SOBRAL, Luís de Moura. **Poesia e pintura na época barroca**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

⁵⁴ CHARTIER, Roger. Historiador Francês, Professor na Universidade de Paris I (Sorbonne), diretor de investigação na École des Hautes – Études en Sciences Sociales de Paris.

⁵⁵ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Revista dos Estudos Avançados**, São Paulo, v.11, n. 5, p. 173-191, 1991.

simbólicas pelas quais os agentes sociais tornam-se percebidos e dados a conhecer. Os modos de conhecimento que são compartilhados expressam a concepção de mundo determinados “pelos interesses de grupos que as forjam”.⁵⁶ Os esquemas de interiorização geram motivos simbólicos, ou representações coletivas, que se definem como “uma função mediadora que informa as diferentes modalidades de apreensão do real”⁵⁷, que opera por meio dos signos. A noção de representação como signo, ou forma simbólica, permite apreender o mundo social e as maneiras de ser e estar no mundo, pelas quais os agentes sociais modelam de forma visível as suas posições, gostos, disposições e escolhas, justificando as suas existências. Isto posto, o conceito de representação é um instrumento operativo para a compreensão da cultura simbólica do barroco.

Segundo Maravall a cultura do barroco é um conjunto de meios culturais articulados que agem sobre os homens “a fim de conseguir, na prática, conduzi-los e mantê-los integrados no sistema social”.⁵⁸ As representações da cultura barroca visam modelar condutas e expressam que segui-las “é triunfar, é ter êxito, ter felicidade”.⁵⁹ A cultura do barroco quer afinal, mover os afetos por meio da articulação de práticas culturais de modo que mobilize a vontade compungindo a adesões.

⁵⁶ CHARTIER, Roger. **História cultural**. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990, p. 17.

⁵⁷ *Id. ibid.*, p. 19.

⁵⁸ MARAVALL, *Op. cit.*, p. 90.

⁵⁹ *Id. ibid.*, p. 95.

1.3 A HISTORIOGRAFIA SOBRE JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA

Como mencionamos anteriormente, o pintor José Joaquim da Rocha (1737?-1807) realizou a pintura do teto da Igreja matriz de N. Sra. da Conceição da Praia, que é o objeto dessa investigação. Em “Noções sobre a procedência d’arte de pintura na província da Bahia”⁶⁰ noticia-se que artistas, vindos da Metrópole, realizaram trabalhos na Bahia. Sobre o pintor José Joaquim da Rocha, esse documento, menciona que executou a pintura do teto da Conceição da Praia, atribuindo-lhe a execução de outros tetos e painéis em igrejas baianas.

Esse documento, atribuído a Alfredo Valle Cabral, não descreve as representações das pinturas.

Outros documentos, que mencionam a autoria de execução do teto da Conceição da Praia, estão reunidos sob o título “Memórias e mais papéis pertencentes às Irmandades do SS. Sacramento, e de N. S. da Conceição da Praia da Bahia”⁶¹, de autoria de João José Lopes Braga. Esses manuscritos são muito úteis para o entendimento da construção da igreja, reedificada no século XVIII.

⁶⁰ Duas cópias desse manuscrito anônimo encontram-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Códice II – 34, 4, 3. Com cópia, de letra de Alfredo Valle Cabral (1851-1894), documentalista baiano que foi chefe da Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Cabral dedicou-se à pesquisa histórica relativa a Bahia, quando a Biblioteca Nacional pediu emprestado vários códices coloniais ao Arquivo Municipal de Salvador. Esses códices foram transcritos na Coleção Documentos Históricos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Esse documento apenas possui valor informacional por ser anônimo.

⁶¹ Ver: Memória e mais papéis pertencentes às Irmandades do Santíssimo Sacramento e de N. Senhora da Conceição da Praia. Códice II, 33, 26, 13. Marieta Alves transcreveu parte dessa documentação. Hoje a transcrição se encontra no arquivo pessoal de Marieta Alves, no acervo do Arquivo Público do Estado da Bahia.

Entre os séculos XIX e XX, o Instituto Histórico, tanto o brasileiro, com sede na cidade do Rio de Janeiro, quanto o da Bahia, publicaram artigos sobre a arte no Brasil, nomeando artistas e atribuindo-lhes execuções de trabalhos artísticos. Antonio da Cunha Barbosa falou sobre a arte brasileira no artigo “Aspectos da arte brasileira colonial”, publicado pelo IHGB, fazendo referência à arte executada na Bahia, onde sobressaía o pintor José Joaquim da Rocha.⁶² No século XX Cunha Barbosa publicou, na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, um artigo que denominou-se “História das artes e sua marcha progressiva na Bahia”, atribuindo pinturas de tetos a José Joaquim da Rocha.⁶³ Na primeira década do século XX, Manoel Querino publicou artigo, mencionando José Joaquim da Rocha como o fundador da Escola de Pintura Baiana em “Contribuição para a história das artes na Bahia”.⁶⁴

Em 1911, o mesmo Manoel Querino publicou “Artistas Bahianos”⁶⁵, obra de referência sobre os artistas na Bahia. Deve, porém, ser utilizada com cautela, pois Manoel Querino baseou-se apenas na tradição oral sobre os artistas do século XVIII. Nas décadas posteriores, Marieta Alves publicou artigos nos jornais e revistas da Bahia sobre a arte sacra. Por exemplo, na revista

⁶² BARBOSA, Antonio da Cunha. Aspectos da arte brasileira colonial. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, v. 97, t. 61, p. 115, 1898.

⁶³ BARBOSA, Cunha. História das artes e sua marcha progressiva na Bahia. **Revista do IGHB**, Bahia, n. 25, p. 249-260, 1900.

⁶⁴ QUERINO, Manoel. Contribuição para a história das artes na Bahia: José Joaquim da Rocha. **Revista do IGHB**, Bahia, n. 34, 1908.

⁶⁵ QUERINO, Manoel. **Artistas bahianos**. Bahia: Oficinas da Empreza a Bahia, 1911.

“Excelsior”, de 15 dezembro de 1941, fez o seguinte comentário sobre a Igreja da Conceição da Praia:

Lembrou-se, porém, Thomé de Souza que os homens do mar, aqueles que vinham de longe, expondo a vida em frágeis caravelas, gostariam de encontrar, mal chegados, nas proximidades da praia, um templo para a prece contrita e fervorosa como deve ser a prece de ação de graças. Foi assim que surgiu em 1549, a Ermida de N. S. da Conceição da Praia, em cujo modesto altar foi colocada a imagem de Nossa Senhora, patrona da nau capitanea, que trouxera a Baía o primeiro governador geral.⁶⁶

Marieta Alves ao comentar as origens dessa igreja dizia ainda que, ela foi reconstruída no século XVIII por conta das irmandades do Santíssimo Sacramento e de N. Sra. da Conceição. Aponta também que José Joaquim da Rocha executou trabalho de perspectiva no teto. Na década de 1950 Marieta Alves publicou um artigo sobre José Joaquim da Rocha, com documentos que atestavam a produção do pintor.⁶⁷

Em 1961, Carlos Ott publicou na Revista do “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” uma monografia sobre José Joaquim da Rocha,⁶⁸ atribuindo ao pintor 52 trabalhos de pintura. Várias atribuições são feitas pelo autor sem base documental, muito embora inclua na listagem das obras a pintura em perspectiva do teto da nave da Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia.

⁶⁶ ALVES, Marieta. A Igreja da Conceição da Praia. **Excelsior**, Rio de Janeiro, 15 de dez. 1941.

⁶⁷ ALVES, Marieta. José Joaquim da Rocha: um enigma. **A Tarde**. Salvador, p.5, 1959.

⁶⁸ OTT, Carlos. José Joaquim da Rocha. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, v.15, p. 71-108, 1961.

Nos finais da década de 1960 Clarival do Prado Valladares dedicou artigo sobre “O ecumenismo na pintura religiosa brasileira dos setecentos”, onde discutia a pintura de perspectiva e as figuras dos quatro continentes representadas na Bahia por José Joaquim da Rocha.

Na década de setenta a Irmandade do Santíssimo Sacramento e de N. Sra. da Conceição da Praia publicaram uma coleção intitulada “Conceição da Praia”, organizada pelo Monsenhor Manoel de Aquino Barbosa.⁶⁹ Essa coleção traz transcrições de documentos referentes à Igreja e suas irmandades, além de ensaios sobre a Conceição, de autoria de eminentes intelectuais tais como: Arnold Wildberger, Frederico Edelweiss, Robert Smith, A.J.R. Russell-Wood, Monsenhor Manoel Barbosa, Waldemar de Mattos, Affonso Ruy, Raymundo Chaves Aguiar, Padre Jerônimo Moreira, Cônego José Pereira de Souza, Marieta Alves, etc...

Atualmente, o arquivo particular de Marieta Alves, encontra-se no acervo documental sobre a Bahia, no Arquivo do Estado da Bahia.⁷⁰ Esse Arquivo é imprescindível para o conhecimento da arte produzida na Bahia. As

⁶⁹ A coleção restringiu-se a 4 volumes, a saber:

BARBOSA, Manoel de Aquino (Org.). **Efemérides da freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia**. Salvador: Beneditina, 1970, v. 1.

_____. **O bi-centenário de um monumento bahiano**. Salvador: Beneditina, 1971, v. 2.

_____. **Freguesia da Conceição da Praia, 1623-1973, Dom Marcos Teixeira**. Salvador: Beneditina, 1973, v. 3.

_____. **A Padroeira do Estado da Bahia**. Salvador: Beneditina, 1975, v. 4.

⁷⁰ O arquivo de Marieta Alves é muito precioso, pois em diferentes cadernos se encontram transcrições de documentos sobre arte, artistas e igrejas baianas. Essas transcrições têm o valor de fontes, posto que muitos dos documentos originais se extraviaram ou foram destruídos por papirográfos. Além das transcrições encontra, também, diversos artigos e rascunhos da historiadora que, utilizava do pseudônimo de Maria de Bethania. Ver: ALVES, Marieta. **Arquivo pessoal**: produção intelectual, anotações, transcrições, diversos. Arquivo do Estado da Bahia.

pesquisas de Marieta Alves nos arquivos das Ordens Terceiras e Irmandades baianas nos revelam o esplendor do século de ouro na Bahia.

Nos capítulos que se seguem, nessa Dissertação, procura-se demonstrar o papel da arte na decoração de Igrejas baianas. No primeiro Capítulo intitulado “Cultura Cristã na Bahia”, o nosso objetivo é apresentar a Organização da Igreja na Bahia que pertencia a administração régia, a instalação do Bispado, e posteriormente, a transformação em Arquidiocese através da *Bula Inter Pastoralis Officii*. No século XVIII, a elaboração das “Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia”, que viriam orientar a vida espiritual dos cristãos na América Portuguesa. Trataremos das ordens religiosas que foram instaladas em Salvador e do seu clero. Discutirá também a participação dos leigos que eram os principais responsáveis pela construção e ornamentação de Igrejas, e das suas devoções. No segundo capítulo, intitulado “A arte à Serviço da Fé”, demonstraremos a função da Arte Barroca como meio de persuasão, o emprego da arte na decoração dos templos, o serviço dos pintores, o controle exercido pelos encomendadores e sobre o pintor José Joaquim da Rocha. No terceiro capítulo discutirá sobre a origem da Igreja da Conceição da Praia e suas Irmandades, sobre a decoração de tetos de igrejas e a pintura do teto da referida Igreja que simboliza um programa iconográfico Mariano e Eucarístico. Esses temas são duas idéias defendidas pela Igreja Contra-Reformista e que se concretizaram nas representações visuais, singularmente na Conceição da Praia.

2 CULTURA CRISTÃ NA BAHIA

2.1 O PADROADO RÉGIO

O regime do padroado português significava uma igreja dominada pelo Estado. O Rei Fidelíssimo exercia o direito de prover dignidades eclesiásticas no reino e domínios. Os Reis de Portugal nomeavam os dirigentes espirituais das dioceses. Tinham por obrigação expandir a fé católica, e estavam sob a sua égide construir e manter igrejas.

O Papa Adriano, em 1522, conferiu ao Rei D. João III o título de Grão Mestre da Ordem de Cristo.¹ A igreja lusitana pertencia à administração régia sendo os Reis perpétuos guardiães da manutenção do cristianismo.

Administrar a dilatação da fé e propagar a cristandade eram prerrogativas que os Reis obtiveram da Santa Sé. O beneplácito papal dava o poder de zelar pelas ovelhas de Cristo, e o “esforço português foi sempre considerado uma nova cruzada”.²

O padroado era a forma pela qual o governo português exercia a sua proteção sobre a Igreja católica. Significava o compromisso entre o poder temporal e o poder espiritual.

¹ MATTOSO, Katia M. de Queirós. **Bahia no Século XIX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 296.

² HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **História geral da civilização brasileira**. São Paulo: Difel, 1968, t. 1, p. 52.

Bulas pontificias confirmaram aos Reis de Portugal o direito de instituir capelas, hospitais, instalar ordens religiosas, criar paróquias, incentivar a organização de confrarias, “remunerar o clero, e promover a expansão da fé católica”.³

Para auxiliar os negócios do Reino, no que se referia aos assuntos espirituais, foi criada a Mesa de Consciência e Ordens, em 1532.⁴ A igreja funcionava como um “departamento de estado”.⁵ Cabia à Mesa de Consciência e Ordens opinar sobre os estabelecimentos piedosos e religiosos, fornecendo pareceres jurídicos.

A instituição constava de “um tribunal composto de um presidente e cinco teólogos juristas”.⁶ Todas as representações e petições eram remetidas pelos súditos, temporais e espirituais, pois o governo eclesiástico em todo o império ultramarino, competia ao El-Rei.

A Fazenda Real centralizava a cobrança dos dízimos eclesiásticos, que retornavam, como redizimas, ao Brasil para sustentar o culto católico.⁷ Os pagamentos da folha eclesiástica, o zelo pelas construções religiosas, e todos os negócios de matéria espiritual cabiam aos Reis como Grão-Mestre da Ordem de Cristo e seu perpétuo administrador.

³ HOORNAERT, Eduardo; AZZI, Riolando; GRISP, Klaus Van Der; BROD, Benno. **História da Igreja no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1975, t. 2, p. 164.

⁴ MATTOSÓ, Kátia. *Op. cit.*, p. 297.

⁵ HOORNAERT, Eduardo *et al.*. *Op. cit.*, p. 157.

⁶ *Id. ibid.*, p. 164.

⁷ *Id. ibid.*, p. 39.

Aos rendeiros de Sua Majestade eram pagos os dízimos, pois pertenciam ao Rei por concessão pontifícia⁸ para enaltecer a glória de Deus e zelar pelo culto católico. A expansão da fé católica promovida pelo Reino português conquistou territórios, estabelecendo, o Reino de Deus no novo mundo.⁹ A missão católica portuguesa era salvar as almas e manter culto à Deus.

Ao fundar a cidade de Salvador Thomé de Souza em 1549, enviado por D. João III, trazia na sua comitiva religiosos jesuítas para converter, ensinar os mistérios da fé e celebrar missas. A missão era doutrinária, revelando os mistérios da salvação através da persuasão. O sermão era o instrumento para levantar o espírito à Deus. A eloquência levantava a voz para pregar os mistérios da redenção.

2.2 A ORGANIZAÇÃO DA IGREJA EM SALVADOR

O padre Manoel da Nóbrega sugeriu ao seu provincial, Simão Rodrigues que solicitasse a Sua Majestade Real a criação de uma sede episcopal na cidade de Salvador.

⁸ VIDE, Dom Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispo da Bahia**. São Paulo: Typographia 2 de dezembro, 1853, p. 164.

⁹ O Padre Antônio Vieira, jesuíta, salientava que Portugal tinha a missão de dilatação da fé. HOORNAERT, Eduardo *et al. Op. cit.*, p. 24.

O monarca D. João III, que era “votado inteiramente aos interesses da mesma religião”¹⁰, requereu à Santa Sé a criação da diocese na capital da América portuguesa.

Através da bula, “*Super specula militantis Ecclesiae*”, o Papa Júlio III estabeleceu o bispado de São Salvador para que “se enraíze profundamente a religião cristã, e os seus habitantes e naturais progridam na fé”.¹¹

Assinalava o documento pontifício que o Rei D. João III, “pela bondade divina rei ilustre de Portugal e Algarves”¹², tinha trabalhado, edificando igrejas paroquiais, capelas para a celebração de missas e ofícios, e enviando clérigos, a fim de pregarem a palavra de Deus.

A ereção do bispado de São Salvador deu-se em 25 de fevereiro de 1551. Nesse momento a igreja brasileira desligava-se da jurisdição da diocese de Funchal da Ilha da Madeira.

O papado estabeleceu o episcopado nas terras lusitanas da América dizendo que a

Povoação em cidade e a igreja do Santo Salvador em igreja catedral, com a mesma invocação sob um só bispo que deverá ser chamado de São Salvador o qual deverá presidir à mesma igreja, ampliar os seus edifícios e dispor à maneira de catedral, e na mesma erigir o que lhe parece acertado, dignidades, canonicatos e outros benefícios eclesiásticos com ou sem cura d'almas, e instituir tudo o que convier ao serviço de Deus e ao seu culto, de acordo com a deliberação do aludido Rei João.¹³

¹⁰ SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira e. **Memórias históricas e políticas da província da Bahia**. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, v.5, 1937, p. 16.

¹¹ A Bula “*Super specula militantis Ecclesiae*” foi publicada por: BARBOSA, Manoel de Aquino. **A Igreja no Brasil**. Rio de Janeiro: A Noite, 1945, p. 301-303.

¹² BARBOSA, Manoel. *Op. cit.*, p. 301.

¹³ *Id. ibid.*, p. 302.

A função da autoridade episcopal era semear o culto divino, converter os infiéis à religião católica, confirmar os que professavam a fé, e administrar o clero para a “glória de toda a igreja triunfante e exaltação da fé católica”.¹⁴ Ao Grão Mestre da Ordem de Cristo reservava-se a apresentação de pessoas para o provimento dos cargos eclesiásticos.

Dom Pedro Fernandes Sardinha, clérigo da diocese de Évora e bacharel em teologia, foi nomeado como o primeiro bispo com a faculdade de estabelecer estatutos, erigir dignidades e ordenar ritos e ofícios divinos de acordo com a deliberação de El Rei.

Dom João III, administrador perpétuo da cavalaria da milícia de Cristo, ordenou que pagassem quinhentos cruzados, à custa da sua Real Fazenda para o provimento do Governo Eclesiástico no referido bispado “considerando ser serviço de Deus, e necessário para bom governo do espiritual”.¹⁵

O governo eclesiástico, instituído na capitania da Bahia, era “aquelle que regula as couzas pertencentes a direça’o espiritual ebem das almas”.¹⁶ O Episcopado de São Salvador estabeleceu para seu governo os

¹⁴ BARBOSA, Manoel. *Op. cit.*, p. 302.

¹⁵ “Translado da carta porque El Rei Nosso Senhor apresentou e houve por confirmado pelo Santo Padre a Dom Pedro Fernandes Mestre em Sacra Theologia de Bispo dessa cidade do Salvador dessas partes do Brasil, e bem assim de toda essa dita costa enquanto nella não fosse provido outro da dita dignidade, e assim os conegos, dignidades, e capellães, e outros officiaes, que para o serviço da dita Sé são necessarios, e ha de haver, e bem assim os ordenados, que o dito Bispo, dignidades e Cabido hão de haver.” Esse documento foi publicado no volume XXXV dos Documentos Históricos da Biblioteca Nacional em 1937. Foi inserido no apêndice nº 3 por BARBOSA, Manoel. *Op. cit.*, p. 304-308.

¹⁶ CALDAS, José Antônio. Notícia Geral de Toda essa Capitania da Bahia desde o seu descobrimento até o prezente anno de 1759. **Revista do IGHB**, Bahia, n. 57, p. 7, 1931.

capitulares da diocese. Eram: 5 Dignidades, Deão, Chantre, Mestre Escola, Arcediago, Tesoureiro-Mor, 6 Conegos Prebendados, 2 Meios-Prebendados, 6 Capelães, 1 Mestre das Cerimônias e outro da Capela.

Até o ano de 1676 o episcopado foi ocupado por 10 bispos, sendo o 1º Bispo o já mencionado D. Pedro F. Sardinha, o 2º Bispo D. Pedro Leitão, o 3º Bispo D. Antônio Barreiros, o 4º Bispo D. Constantino Barradas, o 5º Bispo D. Marcos Teixeira, o 6º Bispo D. Miguel Pereira, o 7º Bispo D. Pedro da Silva, o 8º Bispo D. Alvaro Soares de Castro, o 9º Bispo D. Estevão dos Santos, e o 10º Bispo D. Fr. Constantino.¹⁷

No século XVII, em 22 de novembro de 1676, a Igreja Catedral de São Salvador foi instituída como Arcebispado através da *Bula Inter Pastoralis Officii*, de Inocêncio XI. A honraria, de caráter arquiépiscopal e metropolitano, concedida à Igreja de São Salvador, até então sufragânea do Arcebispado de Lisboa, isentou da sujeição a jurisdição da Igreja Lisboense, embora respeitasse o direito do Padroado Régio.

A Santa Sé reconheceu os insanos trabalhos e despesas que os monarcas de Portugal efetivavam na “indústria” da Salvação das Almas, recuperando os territórios ocupados pelos hereges holandeses, enriquecendo e ornando a cidade do Salvador com magníficos templos e mosteiros.

¹⁷ Dos 10 bispos nomeados para a diocese de São Salvador apenas D. Miguel Pereira, 6º Bispo, não chegou à Bahia, pois faleceu em Lisboa a 16 de agosto de 1630.

D. Alvaro Soares de Castro, 8º Bispo, também faleceu em Lisboa. Foi apenas nomeado porque “de Roma não se confirmavão Bispos em vida do Snr. Rey D. João IV por cauza das guerras, que trazia com Castela”. In: CALDAS. *Id. ibid.*, p. 24-25.

Quanto a D. Fr. Constantino, embora fosse nomeado bispo da diocese de São Salvador, faleceu em Lisboa à espera das bulas da sua confirmação. SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira. *Op. cit.*, p. 74.

A ereção do Arcebispado se fundamentava, ainda, porque “a religião cristã mais e mais se propagava naqueles logares pelo favor da providência divina, de modo a confirmar e sustentar os fracos na fê, para instruir os que carecem de doutrina, para reduzi-los ao bom pastor, que deu por êles a sua vida”.¹⁸

Ficaram sufragâneos ao novo Arcebispado, os bispados de S. Thomé e Angola, na África, e as novas dioceses de Olinda e Rio de Janeiro. D. Gaspar Barata de Mendonça foi o primeiro arcebispo que ocupou a Mitra Metropolitana.

Havia servido como Juiz de Fora na Vila de Tomar. Ao renunciar a magistratura ingressou no estado clerical. Tomou posse do Arcebispado a 3 de junho de 1677 por procuração. No exercício do seu ministério erigiu as paróquias de S. Pedro Velho, e do Desterro na cidade de Salvador. Criou também a Relação Eclesiástica com três ministros ordinários. Diversos arcebispos o sucederam no Governo eclesiástico. Cabe destacar, entre eles, D. Sebastião Monteiro da Vide.

D. Sebastião Monteiro da Vide, 5º Arcebispo Metropolitano, havia ingressado na Companhia de Jesus. Afastou-se para “abraçar a carreira militar durante a guerra da restauração”.¹⁹ Renunciando à carreira militar, passou a estudar direito canônico em Coimbra. Ao concluir os estudos ingressou novamente no sacerdócio.

¹⁸ *Bula Inter Pastoralis Officii* publicada por BARBOSA, Manoel. *Op. cit.*, p. 311.

¹⁹ SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira e. *Op. cit.*, p. 83.

Nomeado Metropolitano do Brasil, chegou a Bahia em 22 de março de 1702. Organizou as “Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia”, publicando em pastoral a 21 de junho de 1707, depois de aprovadas em sínodo diocesano, celebrado a 12 do mesmo mês. Foi o primeiro conclave que se realizou no Brasil.

Vigorou a Legislação do Arcebispado durante os séculos XVIII e XIX, e só foram invalidadas pela publicação dos Decretos do Concílio Plenário da América Latina, em 1899.²⁰ Porém com a promulgação da 1ª Constituição do Império do Brasil muitos dos artigos das “Constituições Primeiras” foram derogados.

As “Constituições Primeiras do Arcebispo da Bahia” orientava a vida moral e espiritual, a liturgia, o dogma e tudo que se referisse aos assuntos eclesiásticos, conforme os sagrados cânones do Concílio Tridentino.

As “Constituições Primeiras” compreendiam cinco livros. O primeiro livro tratava da fé católica, o ensino da doutrina, o culto a Deus e aos Santos, à Virgem Santíssima e os sacramentos. No segundo livro referia-se ao Santo Sacrifício da Missa, aos dias de guarda e santificados, dízimos e ofertas. O terceiro livro tratava do clero, das procissões, dos ofícios divinos, da pregação e provimentos das igrejas. O quarto livro versava sobre a imunidade e isenções dos clérigos, os privilégios concedidos, os testamentos, os enterros, as confrarias, capelas, hospitais e esmolas. O quinto livro tratava do crime de

²⁰ O Concílio Plenário da América Latina foi inaugurado na Capela do Colégio Pio Latino em Roma, a 28 de maio de 1899. Compareceram ao Concílio 13 Arcebispos e 40 Bispos. Entre os presentes estava D. Jerônimo Tomé da Silva, Arcebispo da Bahia e Primaz do Brasil. Houve nove sessões solenes e vinte e nove congregações gerais. Discutiram assuntos relacionados à defesa e propagação da fé, ao incremento a religião e piedade, à salvação das almas, à disciplina do clero, etc... Os decretos do Concílio foram promulgados em 1º de janeiro de 1900. Ver: BARBOSA, Manoel. *Op. cit.*, p. 133-143.

heresia, da blasfêmia, das feitiçarias, dos delitos da carne, das penas espirituais, e das pessoas que estavam obrigadas a ter as constituições, entre outros assuntos.

Os Arcebispos da Bahia, além de cuidar dos assuntos espirituais, por vezes ocuparam o Governo Civil na cidade de Salvador quando da vacância dos cargos de Governador Geral.²¹

Mrs. Kindersley em sua estada na Bahia, estranhava quanto ao exercício do governo indagando se era “eclesiástico, militar ou civil”²² dada a tamanha ingerência entre os poderes locais.

Porém, o governo espiritual e civil estavam nas mãos dos Reis absolutistas, a quem tudo pertencia por serem perpétuos governadores dos domínios lusitanos pela Graça de Deus.

2.3 O CLERO SECULAR E REGULAR

A igreja na Capitania da Bahia e no Brasil, tinha a seguinte organização, o clero secular e o clero regular. O clero secular era funcionário eclesiástico. O seu ofício é o sacerdócio. Tinha a função de celebrar missas e ofícios divinos.

²¹ Dom Frei Manoel de Santa Ignez, 9º Arcebispo e Primaz do Brasil, que inaugurou com benções a terceira ermida, reedificada da Matriz de Nossa Senhora da Conceição da Praia em 1769, substituiu o Governador Geral, Dom Antônio D’Almeida Soares Portugal, Conde de Azambuja. Ver: SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira e. *Op. cit.*, p. 110.

²² Mrs. Kindersley esteve na cidade de Salvador entre agosto e setembro de 1764. Ver: TAUNAY, Affonso D’Esgragnole. Na Bahia colonial 1610-1714. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, v.144, p. 388, 1925.

O clérigo deveria ensinar a doutrina cristã e os artigos da fé a todas as pessoas:

Para saberem bem crer; o Padre Nosso, e Ave Maria, para saberem bem pedir; os mandamentos da lei de Deus, e da Santa Madre Igreja, e os peccados mortaes, para saberem bem obrar; as virtudes, para que as sigão, e os sete sacramentos, para que dignamente os recebão, e com elles a graça que dão, e as mais orações da doutrina Christã.²³

O papel dos religiosos seculares era apascentar as ovelhas com a verdadeira doutrina instruindo, sobre a salvação das almas, manter o culto católico e zelar pela fé dos fiéis.

Por concessão régia, os clérigos seculares são ordenados pelos bispos. Os clérigos para instruírem os fiéis na fé necessitavam saber “latim, moral, reza e canto”.²⁴ Atuavam em igrejas paroquiais, em capelas de uma freguesia, ou em capelas particulares. Se fossem vigários colados recebiam a cônica.²⁵ Se fossem escolhidos pelos fiéis para a celebração dos atos litúrgicos eram pagos com as esmolas denominadas conhecenças.²⁶

As “Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia” orientavam como os sacerdotes deviam celebrar a missa. No Santo Sacrifício da Missa o

²³ VIDE, D. Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. São Paulo: Typographia 2 de dezembro, 1853, p. 3.

²⁴ *Id. Ibid.*, p. 90.

²⁵ A CÔNGRUA era o salário percebido pelos clérigos pagos pela Fazenda Real se fossem nomeados pelo Estado. MATTOSO, Kátia. *Op. cit.*, p. 337.

²⁶ Havia uma categoria sacerdotal denominada de capelães que eram encarregados de celebrar missas, batizar, confessar, realizar matrimônios. Tinham ação pastoral junto às capelas das fazendas e serviam também junto às irmandades religiosas. *Id. ibid.*, p. 337.

sacerdote devia agir com gravidade, repouso, devoção e modéstia.²⁷ Usavam a voz com clareza, audível, e cantavam. Nas partes da missa, denominadas secretas, utilizavam da voz na altura em que somente eles podiam ouvir.

A formação dos padres esteve a cargo, primeiramente, dos Colégios da Companhia de Jesus. A Confraria do Menino Jesus preparava, disciplinar e intelectualmente os candidatos ao sacerdócio, entre 1560 e o século XVIII. Estudavam teologia moral e especulativa.

No século XVIII, os jesuítas criaram o Seminário de Belém de Cachoeira para a educação de crianças. Muitos por vocação tomam o hábito de São Pedro.

Em meados do século XVIII surgiram os seminários episcopais. Na criação desses seminários no Brasil destacou-se, pelo empenho, o Pe. Gabriel Malagrida. Em 1757, o Seminário Diocesano da Bahia, sob o título de Nossa Senhora da Conceição, ganhou espaço próprio ao ser transferido das dependências do colégio dos jesuítas.

Com a política regalista do Marquez de Pombal os seminários e a vida sacerdotal foram atingidos severamente. Os seminários foram fechados e as ordenações ficaram cada vez mais raras.

O clero regular era constituído por religiosos que viviam em comunidade, constituindo uma ordem religiosa. Ordens religiosas instalaram-se em Salvador desde o século XVI. A importância pastoral desses clérigos ligou-se a zonas rurais. A missão desses religiosos ligou-se à conversão e educação dos indígenas. As ordens possuíam fazendas, que administravam “com exceção dos

²⁷ VIDE, D. Sebastião Monteiro da. *Op. cit.*, p. 135.

franciscanos e capuchinhos, ordens mendicantes, toda as outras se tornaram proprietárias de terrenos e imóveis urbanos, engenhos e fazendas de gado”.²⁸

A Coroa, autoridades locais e pessoas particulares doavam terras às ordens religiosas. Os conventos foram implantados para garantirem “assistência religiosa”²⁹.

Os franciscanos acompanharam as bandeiras pelos sertões. Os beneditinos levavam uma vida de oração e trabalho. Os capuchos eram missionários apostólicos. Os jesuítas promoviam a catequese.

A Companhia de Jesus estabeleceu-se na cidade de Salvador em 1549. Penetraram no sertão batizando, convertendo os naturais, e celebrando matrimônios.

No século XVIII fundaram muitos estabelecimentos espirituais que abrigavam muitos religiosos. Na casa do noviciado, que se erigiu em 1724, havia 40 religiosos. No seminário de Nossa Senhora da Conceição fundado em 1757 havia 8 religiosos.

Na capitania da Bahia existiam mais ou menos 200 religiosos jesuítas, segundo o levantamento de José Antônio Caldas no início da segunda metade do século XVIII.³⁰

Os padres da Companhia de Santo Inácio de Loyola recebiam cômputo da fazenda real constante das despesas da folha eclesiástica. Em 1759 os jesuítas foram expulsos do Brasil e os seus bens seqüestrados pelo Estado.

²⁸ MATTOSO, Kátia. *Op. cit.*, p. 375.

²⁹ HOORNAERT, Eduardo *et al.*. *Op. cit.*, p. 288.

³⁰ CALDAS, José Antônio. *Op. cit.*, p. 10.

Os Franciscanos foram os primeiros religiosos que aportaram na Bahia, eles viam acompanhando os navios. Frei Henrique de Coimbra exercitou o seu ministério em Porto Seguro, celebrando a primeira missa, marcando com o símbolo da cruz o novo território descoberto. Em 1587 chegaram à Bahia, vindos de Olinda, os Padres Franciscanos Frei Melchior, Frei Francisco de S. Boaventura e o Frei Francisco da Ilha.

O Bispo D. Antônio Barreiros adquiriu um terreno no Terreiro de Jesus onde os religiosos franciscanos instalariam o seu convento e igreja.³¹ Posteriormente nos séculos XVII e XVIII, a ordem dos frades menores erigiram templos e conventos na cidade de Salvador, como a igreja de Nossa Senhora de Boa Viagem, em 1712, em vilas do Recôncavo, em Sergipe D'El Rey e nas margens do Rio São Francisco.³²

A ordem de São Bento chegou a Salvador em 1582. O Senado da Câmara doou, em 1587, aos monges beneditinos os terrenos fora dos muros da cidade para que construíssem sua ermida. Reunida a congregação em Portugal, em capítulo geral, conferiu ao Frei Antônio Ventura a função de abade do novo mosteiro instalado em Salvador.

Os monges beneditinos, em observância a sua regra monástica, distinguiram-se das outras ordens “pela moralidade de seus costumes, a aplicação litteraria”.³³ Os monges possuíam sesmarias, doadas por

³¹ LIVRO dos Guardiães do Convento de S. Francisco da Bahia. **Revista do IGHB**, Bahia, n. 69, p. 3, 1943.

³² José Antonio Caldas nos diz que os religiosos franciscanos, na Capitania da Bahia, fundaram conventos em várias partes para a glória de Deus e bem das almas. Na segunda metade do Século XVIII totalizavam 125 religiosos. CALDAS, José Antonio. *Op. cit.*, p. 11.

³³ SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira e. *Op. cit.*, p. 160.

governadores e por dotes de heranças exarados em testamentos.³⁴ Dedicaram-se ao cultivo de roças de farinha, feijão, curraes de gado e fábrica de engenhos. Em 1759 “tem 70 monges, e 8 nas fazendas; 10 no Mosteiro de Nossa Senhora das Brotas, e 5 no de Nossa Senhora da Graça, easim tem essa capitania 94 monges pouco mais ou menos”.³⁵

Os religiosos de Nossa Senhora do Monte do Carmo denominados carmelitas calçados instalaram-se no antigo Monte Calvário, localizado fora das portas da cidade de Salvador no século XVI. Vieram plantar a religião para o culto divino e serviço de Deus nas partes do Brasil. Administraram missões, e possuíram engenhos e fazendas. Segundo José Antônio Caldas, em 1759, o número desses religiosos perfaziam “183 pouco mais ou menos”.³⁶

Outras ordens regulares masculinas se fixaram em Salvador para manter e excitar o fervor religioso: Os religiosos de Sta. Tereza de Jesus conhecidos como carmelitas descalços, fundaram a sua casa conventual no sítio da Preguiça em 1665. Os religiosos capuchos de Nossa Senhora da Piedade, onde o povo fiel ia aos domingos ouvir os sermões doutrinários. Os religiosos agostinianos que tiveram o seu hospício e igreja doados pelos herdeiros de Ventura da Cruz Arrais. Nesse hospício e igreja de Nossa Senhora da Palma recolhiam os religiosos do Reino que iam para a missão em São Thomé. A congregação de São Felipe de Neri começou a fundação do seu hospício, em 1756, no sítio da Preguiça. Religiosos Procuradores da Casa Santa de Jerusalem, que pediam esmolas para salvar prisioneiros.

³⁴ *Id. ibid.*, p. 163.

³⁵ CALDAS, José Antonio. *Op. cit.*, p. 10.

³⁶ *Id. ibid.*, p. 10.

Além do clero regular masculino instalaram-se em Salvador as ordens religiosas femininas consideradas ordens segundas. Viviam fechadas “dentro dos muros do claustro ou do convento, numa dependência total da madre superiora”.³⁷ Além dos conventos existiram os recolhimentos femininos, fundados para destinar as mulheres órfãs, viúvas, e as que quisessem conservar o estado virginal, ou aquelas que os seus pais ou maridos destinassem para a vida religiosa.

A nobreza e a Câmara o cidade de Salvador requereram ao Rei D. João IV, em 1644, a fundação de uma casa conventual de religiosas. Ao tempo do reinado de D. Afonso VI foi concedida a fundação de um convento de freiras.

As clarissas formaram a primeira ordem feminina que se estabeleceu em Salvador. El-Rei, a 7 de fevereiro de 1665, concedeu a ermida de Nossa Senhora do Desterro para instalar as clarissas “por ser o lugar mais decente e accomodado, que há em toda aquella cidade para a vivenda, e clausura das religiozas”.³⁸

As religiosas de Santa Clara vieram de Évora, em Portugal, no ano de 1677. Eram três as religiosas que acompanharam a soror Margarida da Columna, abadessa das clarissas. Ao tomarem posse do convento foram admitidas como noviças D. Marta Borges da França, filha de Salvador Corrêa Vasqueanes, D. Maria da França Corte Real, e D. Leonor de Jesus.³⁹ Em

³⁷ HOORNAERT, Eduardo *et al.* *Op. cit.*, p. 223.

³⁸ Provisão Régia de 7 de fevereiro de 1665 publicada In: SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira e. *Op. cit.*, p. 218.

³⁹ SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira e. *Op. cit.*, p. 221-222.

meados do século XVIII o convento abrigava acima de 65 religiosas e educandas.⁴⁰

Outras ordens segundas foram assentadas na cidade do Salvador no século XVIII. Fundaram os conventos da Lapa, da Soledade, das Mercês e os recolhimentos dos Perdões e o de São Raimundo.

O convento da Lapa foi fundado por João de Miranda Ribeiro. À fábrica do convento concorreram com dinheiro e materiais as pessoas ricas da cidade com o intuito de colocar suas filhas.⁴¹

As Ursulinas da Soledade tomaram posse de uma pequena ermida, dedicada a Nossa Senhora da Soledade, com as avultadas esmolas de muita gente da cidade.

O convento das Mercês foi fundado por D. Ursula Luiza de Monteserrate, filha do Coronel Pedro Barboza Leal. E com a graça de Sua Majestade, D. João V, edificou-se o mosteiro na capela daquela invocação.

O Recolhimento dos Perdões “tinha por fim abrigar um reduzido número de senhoras devotas, que quisessem levar vida de penitente”.⁴² Domingos do Rosário e Francisco das Chagas fundaram o recolhimento para colocar uma, irmã Antônia de Jesus, e algumas mulheres devotas.

O outro recolhimento estabelecido em Salvador foi o de São Raimundo com estatutos fixados em 1761. Raimundo Maciel Soares deixou ao seu testamenteiro a condição de concluir a edificação e organizar os seus

⁴⁰ CALDAS, José Antonio. *Op. cit.*, p. 13.

⁴¹ *Id. ibid.*, p. 14.

⁴² HOORNAERT, Eduardo *et al.*. *Op. cit.*, p. 227.

estatutos para que abrigasse mulheres “arrependidas dos erros do mundo”⁴³ e que rezassem todos os dias três orações a Nossa Senhora pela sua alma.

Os conventos e recolhimentos femininos achavam-se sob os cuidados do Arcebispo Metropolitano.

2.4 AS IRMANDADES E ORDENS TERCEIRAS

A organização da igreja na Bahia se caracterizava, ainda, pela presença dos leigos que se associavam em confrarias. As confrarias religiosas foram difundidas e estimuladas pelos Reis para que os fiéis pudessem render culto à Deus.

Segundo Socorro Targino Martinez eram essas associações leigas “as mais fortes expressões de organizações sociais”.⁴⁴ Nessas organizações sociais os fiéis se reuniam por devoções.

Muitas confrarias foram erigidas na cidade de Salvador. Essas instituições leigas congregam os fiéis em torno da devoção de um Santo. O período áureo das confrarias foi o século XVIII.

As confrarias, ou associações religiosas leigas eram denominadas ordens terceiras e irmandades quando “constituem um corpo orgânico”.⁴⁵

⁴³ SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira e. *Op. cit.*, p. 229.

⁴⁴ MARTINEZ, Socorro Targino. **Ordens terceiras: ideologias e arquitetura**. Salvador: UFBA, 1979, p. 11. (Dissertação de Mestrado).

⁴⁵ *Id. ibid.*, p. 11.

Os irmãos leigos, participando coletivamente em uma confraria, destinavam-se a manter culto ao seu orago e promover a sua festa. As confrarias foram uma forma de sobrevivência medieval das antigas corporações de artes e ofícios.⁴⁶ Nelas se associavam pessoas por devoção, ofício, raça ou estatuto social.

A denominação de ordem terceira era conferido à associação leiga que estava ligada a alguma ordem religiosa que cumprisse votos.⁴⁷ As irmandades eram constituídas para culto a algum santo.

Embora só se diferenciasssem tecnicamente, as ordens terceiras e as irmandades eram a expressão dos fiéis, organizados coletivamente, que instituídos em associações estavam “para serviço de Deos Nosso Senhor, honra, e veneração dos santos”.⁴⁸

As associações religiosas leigas também objetivavam promover a caridade. As suas funções, além de render culto aos santos, eram amparar seus irmãos. Atendiam os enfermos, davam dotes, propiciavam sepulturas e enterros decentes. Visitavam os encarcerados, os necessitados, e participavam das procissões.

A grande contribuição dessas confrarias foram a edificação ou reedificação de igrejas e capelas na Bahia no século XVIII.

⁴⁶ HOORNAERT, Eduardo. *Op. cit.*, p. 234. Ver também: RUSSELL-WOOD, A. J. R. Aspectos da vida social das irmandades leigas da Bahia no século XVIII. In: BARBOSA, Manoel de Aquino (Org.). **O bicentenário de um monumento baiano**. Salvador: Beneditina, 1971, p. 147.

⁴⁷ Vale lembrar que as Ordens Primeiras eram formadas pelo clero regular masculino, tais como Franciscanos, Carmelitas, Dominicanos, etc... As Ordens Segundas eram constituídas pelas freiras que professavam votos e viviam em comunidade conventual. As Ordens Terceiras eram constituídas por leigos que se congregavam sob a mesma devoção, ligadas a uma ordem religiosa. MARTINEZ, Socorro Targino. *Op. cit.*, p. 11.

⁴⁸ VIDE, D. Sebastião Monteiro da. *Op. cit.*, p. 304.

As Ordens Terceiras e as irmandades administravam as obras de construção e ornamentação das suas igrejas. Proviam-nas de objetos requeridos para o culto e veneração aos santos de sua devoção.

As finalidades das associações leigas eram fixadas nos livros de Compromisso. Esses constituíam a norma social a qual estavam submetidos os irmãos. As irmandades deveriam ter seus Estatutos aprovados pelo ordinário e pelo Rei.⁴⁹

O livro de Compromisso de uma Ordem Terceira ou os Estatutos de irmandade normatizavam a vida de seus membros. Definiam a devoção ao orago, os critérios para admissão dos irmãos, as obrigações, direitos e sanções dos seus membros, a eleição da mesa administrativa, e os valores pagos como jóias para o ingresso do irmão na confraria. Fixavam os benefícios sociais e espirituais que gozavam os seus irmãos, como o direito de ter sepultura, enterro, orações e missas de exéquias pelo sufrágio da alma do irmão defunto.

O livro de Compromisso configurava as festas devocionais aos titulares e da realização de procissões. As confrarias tinham, também outros livros, onde registravam a entrada dos irmãos, resoluções, de receita e despesa, do anuaes dos irmãos, entre outros.

⁴⁹ MATTOSO, Kátia. *Op. cit.*, p. 397.

As “Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia” estabeleciam quando deviam ocorrer a eleição dos membros da mesa administrativa das confrarias. Determinavam que as eleições fossem realizadas em “cada um ano até quinze dias depois da festa principal da confraria, em um domingo ou dia santo”.⁵⁰ O número de irmãos que constituíam a mesa administrativa variava entre as confrarias na cidade de Salvador.

Por exemplo, na Santa Casa de Misericórdia de Salvador a mesa diretora, ou administrativa, era composta de um provedor, um escrivão, um tesoureiro e dez irmãos sendo “5 de maior e de 5 de menor condição”.⁵¹

A mesa administrativa da irmandade de Santo Antônio de Catagerona, criada em 1699, era composta pelos cargos de juiz, escrivão, tesoureiro, procurador e mordomos,⁵² o mesmo ocorrendo na irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Praia.

Na mesa administrativa da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo tomava assento o prior, o secretário, o tesoureiro, o Irmãos dos ofícios divinos e outros.⁵³

Na Ordem Terceira de São Domingos e na Irmandade de Nossa Senhora do Boqueirão a direção da mesa era exercida por 13 irmãos. Já na irmandade da Santíssima Trindade o quadro dirigente era composto de 15 irmãos mais o mestre de noviços, o vigário do culto divino e dois enfermeiros.⁵⁴

⁵⁰ VIDE, D. Sebastião Monteiro de. *Op. cit.*, p. 305.

⁵¹ RUSSELL-WOOD, A.J.R. *Op. cit.*, p. 154.

⁵² *Id. ibid.*, p. 155.

⁵³ MARTINEZ, Socorro Targino. *Op. cit.*, p. 27.

⁵⁴ MARTINEZ, Socorro Targino. *Op. cit.*, p. 47.

A mesa diretora das confrarias eram auxiliadas por uma junta administrativa ou conselho consultivo.

A admissão dos irmãos em uma confraria dependia das condições que a agremiação estabelecia. As condições de ingresso variavam de confrarias para confraria, pois adotavam critérios raciais e econômicos.

Para ser admitido, por exemplo, na Ordem Terceira de São Domingos o irmão deveria ser limpo de sangue, sem origem judia, moura, mulata ou “de qualquer infecta nacção”.⁵⁵ Na irmandade de Nossa Senhora do Boqueirão se determinava que somente fossem aceitos no seu quadro de irmãos pessoas pardas ou brancas.

Quanto à divisão social que processava nas confrarias Russell-Wood comenta que na Bahia o indivíduo “seja ele branco ou pardo, forro ou cativo, encontraria uma irmandade de seus semelhantes”.⁵⁶

Outro critério, adotado para o ingresso de irmãos em uma confraria, estabelecia que o pretendente não houvesse sido sentenciado pela justiça ou pelo Santo Ofício. Os negros possuíam suas agremiações religiosas. As irmandades do Rosário eram na maioria, exclusivamente, constituídas pelos negros.

Na Bahia funcionou uma irmandade de pretos angolanos, estabelecidos na Igreja do Rosário das Portas do Carmo, cujo Compromisso foi confirmado por D. Frei João da Madre Deus em 1685. O compromisso de 1769 foi confirmado por Provisão Régia de 10 de outubro de 1781.

⁵⁵ Compromisso da Ordem Terceira de São Domingos, 1771, citado por MARTINEZ, Socorro Targino. *Op. cit.*, p. 48.

⁵⁶ RUSSELL-WOOD, A.J.R. *Op. cit.*, p. 150.

Nas igrejas de São Pedro e de Nossa Senhora da Conceição da Praia também funcionaram irmandades de negros.

Outro critério de admissão era a exigência de alfabetização. A irmandade da Santa Casa de Misericórdia expressava no livro de Compromisso, de 1618, que fossem admitidos como irmãos apenas os alfabetizados. Nessa irmandade, ainda, se exigia que somente se admitissem como irmãos aqueles que pudessem contribuir para os cofres da irmandade.⁵⁷

Nas Ordens Terceiras os critérios de admissão eram mais seletivos. Os irmãos de uma Ordem Terceira eram das camadas sociais mais elevadas. Ser membro de uma Ordem Terceira significava *status*. Pertencer a uma delas possibilitava o gozo de “graças e indulgências concedidas por Roma às Ordens Primeiras”⁵⁸ as quais estavam ligadas.

As confrarias funcionavam como “amortecedores de choques sociais”⁵⁹ e foram instituídos pelos sentimentos religiosos de brancos, negros e pardos em torno dos santos da sua devoção.

No século XVIII as irmandades poderiam ainda congregar irmãos segundo o exercício profissional ou estatuto civil. Por exemplo, na igreja de Santo Antônio da Barra havia uma irmandade de negociantes, na Sé, a irmandade de Nossa Senhora da Fé era composta de solteiros.

Frei Agostinho de Santa Maria apontou, no “Santuário Mariano”, publicado no século XVIII, que havia na Bahia trinta e uma irmandades

⁵⁷ RUSSELL-WOOD, A.J.R. *Op. cit.*, p. 154.

⁵⁸ BOSCHI, Caio César. **Os leigos e o poder**. São Paulo: Ática, 1986, p. 20.

⁵⁹ RUSSELL-WOOD, A.J.R. *Op. cit.*, p. 150.

aprovadas dedicadas a Virgem Maria, dentre as quais seis sob a invocação de Nossa Senhora do Rosário.

No século XVIII as irmandades se multiplicaram construindo igrejas, hospitalizando os doentes e sepultando os seus irmãos. Segundo Maria Helena Flexor “pertencer a uma Ordem Terceira ou irmandade fazia parte do equipamento mental da época”.⁶⁰

2.5 OS FIÉIS

A religiosidade em Salvador marcava a vida social dos lusos-baianos. A fé católica era mantida como “verdadeiro remédio”⁶¹ e visava a salvação das almas dos fiéis. Para agradar à Deus os fiéis buscavam a igreja. O exercício da fé fazia crer nos mistérios da Santíssima Trindade. O conhecimento dos mistérios era necessário para crer “que há um só Deus infinito, imenso, sábio, e todo poderoso”.⁶²

Os atributos divinos compreendiam o saber da bondade e da perfeição. Pela fé fazia crer que em Deus havia três pessoas divinas o Pai, o Filho e o Espírito Santo. A divindade sendo uma só, estava em cada uma das três pessoas.

⁶⁰ FLEXOR, Maria Helena Ochi. A religiosidade popular e a imaginária na Bahia do século XVIII. In: **Actas do III Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte**. Évora: Universidade de Évora, 1997, p. 13.

⁶¹ VIDE, D. Sebastião Monteiro da. *Op. cit.*, p. XXI.

⁶² *Id. ibid.*, p. 1.

A igreja católica cultivava a fé para que os fiéis acreditassem na segunda pessoa da Santíssima Trindade, Jesus Cristo “feito homem para nos remir do pecado, que todos contrahimos pela culpa de nossos primeiros pais”.⁶³

O filho de Deus nasceu das “puríssimas entranhas da Virgem Maria Nossa Senhora, ficando ella sempre Virgem antes do parto, no parto, e depois do parto”.⁶⁴ Se tinha a fé que o filho de Deus era perfeito homem divino.

A igreja instrua os fiéis em tudo o que importava sua salvação. A ação pastoral era dirigida aos brancos, índios e, sobretudo, aos negros escravos “que são os mais necessitados dessa instrução”.⁶⁵ Exortava-se as pessoas que possuíssem negros escravos a mandá-los cumprir com a obrigação cristã.

Adoravam a Deus, a Cristo e ao Espírito Santo. Veneravam à Virgem Nossa Senhora e rendiam culto aos Santos aprovados pela Igreja, porque reconheciam “a superioridade, que nos tem por suas perfeições; e por estarem reinando com Deus Nosso Senhor, e porque rogão, e intercedem continuamente por nós em nossos trabalhos, e afflições diante do mesmo Senhor”.⁶⁶

Os fiéis cristãos deviam cumprir os mandamentos da Santa Madre Igreja: ouvir missa aos domingos, confessar uma vez ao ano, comungar na Páscoa e pagar dízimos. Deviam-se ainda guardar os dias Santos e rezar o Pai Nosso, a Ave Maria, e o Salve Rainha.

⁶³ *Id. ibid.*, p. 2.

⁶⁴ *Id. ibid.*

⁶⁵ *Id. ibid.*, p. 3.

⁶⁶ *Id. ibid.*, p. 9.

O pagamento do dízimo à Deus era prioritário. Cabiam ao Rei, pelo estatuto do Padroado Régio, e aos fiéis súditos contribuir com legados pios para manutenção das fábricas das igrejas. A igreja era casa de oração e a casa de Deus.

Os fiéis cristãos contribuía com oblações e ofertas para que, as igrejas, possuíssem tudo o que fosse necessário para a celebração dos cultos e para “sustentação dos seus ministros”.⁶⁷

Edificar igrejas era tido como coisa muito pia, louvável e importante pois promovia o fervor devocional dos fiéis, mantendo-os na fé. Era na igreja que celebravam o sacrifício da missa, os fiéis aí concorriam aos domingos e nos dias Santos de guarda. A igreja era deputada ao louvor à Deus. Os fiéis iam a elas para pedirem perdão dos pecados cometidos.

As “Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia” recomendavam aos fiéis “que quando entrarem na igreja, como quanto nella estiverem, tenham, e mostrem grande devoção, humildade e reverência, para que não só agradem a Deus Nosso Senhor, mas também com seu exemplo movão e edifiquem os Próximos”.⁶⁸

O comportamento dos fiéis nos templos devia ser isento de superstições para não ofender a Deus. Quando da realização dos ofícios divinos deviam tomar assentos, separando os homens das mulheres. Separavam também os lugares entre brancos e negros. Esses últimos deveriam ouvir as missas na entrada da nave da igreja atrás dos homens brancos.

⁶⁷ *Id. ibid.*, p. 171.

⁶⁸ *Id. ibid.*, p. 264.

A celebração da missa era uma forma de comunicação. No século XVIII essa comunicação se tornou mais formal e hierárquica. Os assistentes foram reduzidos a posição de “ouvintes”⁶⁹, e deviam ficar voltados para o altar mor.

As tribunas das igrejas eram ocupadas pelas confrarias e pela gente nobre da Cidade. O padre celebrava a missa no presbitério, de modo solene, oferecendo a Divina Magestade como homenagem dos fiéis. A missa rendia culto à Deus. Era o oferecimento das ações de graças e o modo de remir os pecados.

No século XVIII os leigos não podiam ocupar a capela-mor durante os ofícios divinos. Deviam agir com humildade e devoção. Não podiam portar armas de fogo, com exceção dos ministros da justiça ou dos militares. Recomendava-se, ainda, que os cabelos não estivessem atados e nem usassem de tabaco no interior da igreja. Nos domingos e dias santos os escravos deveriam ouvir a missa primeiro para depois ser liberados para cuidarem do seu lote de terra.⁷⁰

As igrejas de Salvador, numerosas, eram exuberantemente ornamentadas. Mrs. Kindersley teve ótima impressão das igrejas e conventos de Salvador. Dizia ela que as igrejas eram “amplas, altas, ricamente ornadas, cheias de lâmpadas e candelabros, alfaias e ricos paramentos”.⁷¹

⁶⁹ HOORNAERT, Eduardo *et al.* *Op. cit.*, p. 300.

⁷⁰ BOXER, Charles R. **A Idade de Ouro do Brasil**. Tradução: Nair Lacerda. São Paulo: Ed. Nacional, 1969, p. 30.

⁷¹ MRS. KINDERSLEY citada por TAUNAY, A.E. *Op. cit.*, p. 389.

Os religiosos e os fiéis brancos, negros e pardos contribuíam para o embelezamento dos seus espaços sagrados. Mantinham as Igrejas “na maior ordem, e adornadas principalmente nos altares, com entalhes, pinturas e dourados”.⁷² Dotavam as igrejas de candelabros, enfeites de ouro e prata em grande profusão.

A ostentação com que decoravam e aparelhavam os templos muitas vezes ultrapassava os seus recursos. Em momentos de crise financeira os leigos suplicavam ao Rei para que destinasse recursos para eles poderem terminar as obras que tinham iniciados.

As irmandades rivalizavam umas com as outras. Não querendo ficar inferiores entre as suas congêneres, os irmãos concorriam com ofertas para que suas igrejas fossem de extremo asseio.⁷³ As irmandades procuravam sempre manter as suas igrejas com muito esmero. Contribuíam para construção dos altares, solicitavam a execução de imagens pintadas e esculpidas. Dotavam-nas de objetos como castiçais, cruzeiros, tocheiros, salvas, cálices e custódias fundidos, cinzelados ou repuxados em prata, ou ouro, para servirem ao culto de Deus.

Francisco Coréal em sua passagem pela cidade da Bahia, em 1685, comentava que nessa cidade “o fausto religioso se mostra em toda a sua exterioridade”.⁷⁴ Afirmava que a população baiana era extremamente devota,

⁷² MRS. KINDERSLEY citada por BOXER, Charles. *Op. cit.*, p. 150.

⁷³ VILHENA, Luis dos Santos. **A Bahia no século XVIII**. Salvador: Itapuã, 1969, v.I, p. 46.

⁷⁴ *Voyages de François Corréal aux Indes Occidentales*, 1722 citado por TAUNAY, A.E. *Op. cit.*, p. 272. Taunay dizia que a narrativa de Coréal possuía algumas edições reimpressas em 1736 e em 1778, em Paris e Amsterdam. Segundo ele, essa

demonstrando a sua exterioridade principalmente nos cultos externos. Fazia ainda, referência à freqüentação às igrejas, dizendo que os fiéis aí concorriam para fazer as confissões. Mencionava ele que não tinha visto nenhum lugar onde o Cristianismo se apresentava “mais pomposo do que nessa cidade”,⁷⁵ referindo a riqueza e variedade de conventos religiosos.

O engenheiro Froger, que chegou à Bahia em 20 de julho de 1696, numa esquadra com 748 homens, também, se impressionou com os mosteiros religiosos da Cidade⁷⁶. A exuberância e a riqueza eram os componentes que saltavam aos olhos do viajante. Sensibilizado manifestava-se dizendo que a sacristia da igreja dos jesuítas era monumental, a mais rica e artística.

Ainda com referência à igreja dos jesuítas outro viajante, o francês Frezier⁷⁷, comentou que essa igreja era revestida de mármore trazido da Europa. Destacava a beleza da sua sacristia pela elegância dos arcazes e móveis, feitos em madeira com detalhes ornados em marfim. Mencionava ainda os quadros pintados que estavam colocados sob o mesmo arcaz.

narrativa era um enigma na bibliografia francesa, pois acreditava-se que ela era uma cerzidura de viajantes, *Id. ibid.*, p. 267.

⁷⁵ FRANÇOIS CORRÉAL citado por TAUNAY, A.E. *Op. cit.*, p. 272.

⁷⁶ A esquadra francesa era comandada pelo Capitão De Gennes, havia partido do porto de Rochelle em 1695 com destino à África, Brasil e Ilhas das Antilhas. Froger publicou o relato de viagem no livro: “*Relation d’un voyage fait en 1695, 1696, et 1697 aux côtes d’Afrique, Détroit de Magellan, Brésil, Cayenne et Iles Antilles, par une escadre des Vaisseaux du Roy, comandée por monsieur De Gennes faite par le Sieur Froger Ingénieur Voluntaire sur le Vaisseau le <<Faucon Anglais>> enrichie de grand nombre de figures dessinées sur les lieux*”. Edition de 1699. Citado por TAUNAY, A.E. *Op. cit.*, p. 290.

⁷⁷ Frezier era navegador e engenheiro francês. Visitou o Brasil em 1712 e 1714. A 26 de abril de 1714 no navio São José aporta em Salvador. TAUNAY, A.E.. *Op. cit.*, p. 341.

Frezier comentava que os baianos não mediam esforços para honrar os santos católicos. Concorriam com grandes ofertas para a celebração do culto aos Santos.

O comportamento religioso da população da Bahia manifestava-se também na rua, como observam Frezier e Coréal. Coréal ressaltava que “ninguém anda sem rosário na mão, terço ao pescoço e um Sancto Antônio sobre o bucho”.⁷⁸ Observava, ainda, o viajante que na hora do Angelus, sob o toque dos sinos, os baianos se ajoelhavam pelas ruas.

Frezier também observou a exteriorização religiosa na cidade, comentando que “pelas ruas da Bahia, majestosos e gravibundos, passavam os homens com uma imagem de Santo Antônio ao peito e o rosário suspenso do pulso”.⁷⁹

2.6 CULTO E DEVOÇÕES

As “Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia” orientavam aos fiéis que deviam venerar a Deus, à Maria e os Santos. Os santos eram exemplos de perfeição e reinavam com Deus nosso Senhor.

Recomendavam as “Constituições Primeiras” o uso de imagens nas Igrejas. Proliferavam nas igrejas baianas imagens sacras do Cristo Crucificado, da sua mãe a Virgem Maria, dos Anjos e dos Santos. A imagem do Crucificado precedia a todos. As imagens de Cristo eram numerosíssimas e ocupavam lugar

⁷⁸ FRANÇOIS CORRÉAL citado por TAUNAY, A.E. *Op. cit.*, p. 272.

de destaque nas devoções. Adoravam a imagem do Menino Deus e imagens de Cristo nos passos da sua Sagrada Paixão.

Seguia em prioridade a veneração a Santíssima Mãe de Deus. O culto a Virgem era altamente difundido. Venerava-se as imagens de Nossa Senhora sob diversas invocações. Frei Agostinho de Santa Maria elencou as imagens da Virgem, no século XVIII, veneradas na Bahia.⁸⁰ Os fiéis na cidade do Salvador veneravam Nossa Senhora das Maravilhas, da Soledade, da Fé, do Desterro, de Guadalupe, da Ajuda, das Angústias, do Carmo, do Amparo, da Boa Hora, do Parto, do Rosário, da Boa Morte, da Palma, da Piedade, da Graça, da Vitória e da Conceição, entre outras.

Segundo as “Constituições Primeiras” a veneração a Virgem Santíssima Mãe de Deus denominava-se hiperdulia. O procedimento para venerar a Mãe de Cristo, recomendada pelas Constituições Primeiras, dizia que o fiel devia descobrir a cabeça e fazer a oração de louvor “com os joelhos em terra”.⁸¹

Muitos Santos eram venerados na Bahia. O culto aos Santos chama-se dulia. O fiel rezava de pé, ou de joelhos, sempre com a cabeça descoberta pedindo a intercessão dos Santos para obter auxílios.

Rogavam à Nossa Senhora Sant’Ana, a São Joaquim, a São José, a São Francisco de Assis, a São Francisco de Paula, a São João Batista, a São

⁷⁹ FREZIER citado por TAUNAY, A.E. *Op. cit.*, p. 345.

⁸⁰ SANTA MARIA, Frei Agostinho de. Santuário Mariano e histórias das imagens milagrosas de Nossa Senhora, milagrosamente manifestadas e aparecidas em o Arcebispado da Bahia. **Revista do IGHB**, Bahia, n. 74, p. 3-181, 1947.

⁸¹ VIDE, D. Sebastião Monteiro da. *Op. cit.*, p. 9.

Pedro, a Santo Antônio, à Santa Luzia, a S. Felix, a São Gonçalo, a Santo Amaro, a Santo Eloy, a São Domingos, a São Benedito, a São Luiz Rei de França, a São Pedro Gonçalves, a São Francisco Xavier, à Santa Úrsula, a Santo Antônio de Arguim, a São João do Prado, à Santa Bárbara, à Santa Teresa D'Avila entre outros.

A invocação dos Santos era uma forma de comunicação dos fiéis com o céu. Honrá-los e invocá-los, através das suas imagens e relíquias, serviam para rogar a Deus. Todas as devoções baianas traduziam “uma disposição da alma para honrar, confiar, amar e fazer amado aquele que é o princípio e o fim de tudo”.⁸²

Os baianos receberam as devoções católicas de Portugal. A alma católica luso-baiana invocava ao Senhor Bom Jesus da Agonia, da Esperança, da Boa Sentença, do Bonfim, da Redenção, do Bom Caminho, dos Perdões, da Cana Verde, dos Passos e das Necessidades.

E a devoção à Virgem “se derrama num preito universal de ternura filial e a quem a alma portuguesa transformou no mais empolgante capítulo do seu passado cheio de glória”.⁸³

As devoções aos santos se manifestavam através das festas e cultos celebrados pelas confrarias e pelo culto particular nos oratórios que os fiéis mantinham em suas residências. Segundo Maria Helena Flexor as devoções aos Santos também se manifestavam nos testamentos que os fiéis legavam. Nos

⁸² BARBOSA, Manoel de Aquino. *Op. cit.*, p. 261.

⁸³ *Id. ibid.*, p. 264.

testamentos haviam cláusulas em que o fiel demonstrava a sua devoção particular.⁸⁴

Os Santos também representavam e protegiam as atividades profissionais, os grupos étnicos, os males que se propagam por infortúnios, como as pestes e os naufrágios.

Santa Cecília era a patrona dos músicos, São José dos carpinteiros e marceneiros, São Ivo Doutor dos advogados, São Crispim dos sapateiros, Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos negros; Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão e Nossa Senhora da Palma dos homens pardos; São Francisco Xavier protegia das pestes; Santa Bárbara servia para aplacar as tempestades; São Pedro Gonçalves para protegerem-se dos naufrágios; São Pedro era patrono dos pescadores.

O Pe. Antônio Vieira exprimiu, num sermão, a proteção que se recebia de Santo Antônio:

Se vos adoce o filho: Santo Antônio;
 Se vos foge um escravo: Santo Antônio;
 Se mandais a encomenda: Santo Antônio;
 Se esperais o retorno: Santo Antônio;
 Se requereis o despacho: Santo Antônio;
 Se aguardais a sentença: Santo Antônio;
 Se perdeis a menor miudeza da casa: Santo Antônio;
 e, talvez, se requereis os bens alheios: Santo Antônio.⁸⁵

⁸⁴ FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Op. cit.*, p. 16-18.

⁸⁵ Sermão de Santo Antônio pregado pelo Pe. Antônio Vieira, citado por HOORNAERT, E. *Op. cit.*, p. 351.

Os santos eram os protetores a quem os fiéis recorriam nos momentos de necessidade. Ter a proteção de um Santo significava o amparo, a correção dos erros e a ajuda nos momentos de aflição.

O culto exterior aos santos se manifestava, também, nas procissões. As Procissões eram orações coletivas. Eram realizadas no interior dos templos, em volta do adro da igreja ou percorrendo as ruas. Na cidade de Salvador as procissões eram solenes, pomposas, e feitas em magestade. Eram organizadas pelas ordens religiosas, pelas confrarias e pelo Senado da Câmara.

O Senado da Câmara realizava as procissões, de São Sebastião, de São Francisco Xavier, dos Apóstolos S. Felipe e Santiago, de Santo Antônio de Arguim e ao Anjo Custódio.⁸⁶ As procissões eram os momentos de maior louvor dos fiéis. Possuíam um caráter festivo e penitencial.

Segundo J. da Silva Campos⁸⁷ as procissões eram realizadas na quaresma ou para implorar chuvas, para exorar a cessação de epidemias, para manifestar desagravos, para celebrar ação de graças e homenagear os santos.

A grandiosidade que os lusos-baianos deram as suas procissões podia ser vista pela ordem e pelas expressões dos seus fiéis:

Das janelas dos sobrados, em dias idos, as Senhoras atiravam mancheias de flôres sôbre os andôres, sôbre o pálio, e, sendo noite, punham-se velas acesas dentro de mangas de vidro, nos peitorís, à passagem do cortejo (...)
Muitas das crianças que iam vestidas de anjinhos cumpriam assim promessas dos pais.⁸⁸

⁸⁶ VIDE, D. Sebastião Monteiro da. *Op. cit.*, p. 192.

⁸⁷ CAMPOS, J. da Silva. **Procissões Tradicionais da Bahia**. Bahia: Secretaria da Educação e Saúde, 1941.

⁸⁸ *Id. ibid.*, p. 3.

Sobre as ruas e praças se faziam tapetes de folhas de mangueira e pitangueira. As sacadas eram enfeitadas de colchas de damasco. Os sinos tangiam e dos baluartes e navios “estrondavam tiros de artilharia”.⁸⁹

As procissões eram realizadas com muita exuberância. As procissões d’El Rey realizadas pelo Senado da Câmara, eram feitas a custa do erário municipal. Nas procissões realizadas pelo Senado da Câmara era obrigatória a participação das bandeiras dos ofícios, e se o cidadão não acompanhasse essas procissões pagavam pesada multa.

Participavam das procissões d’El Rey os oficiais da Câmara, o Governador Geral, nobres, a tropa de milícias, as confrarias, o clero regular e secular, e a gente do povo.

A Procissão de S. Felipe e Santiago era realizada no mês de maio como ação de graças em memória da restauração da cidade do Salvador da ocupação batava.⁹⁰ A procissão de São Francisco Xavier era realizada pela municipalidade ao padroeiro da cidade de Salvador. Essa festividade fora instituída por ocasião em que a cidade foi acometida do mal de bicha no século XVII.

Outras procissões eram realizadas pelas confrarias para exaltação aos seus oragos. Os irmãos de uma confraria conduziam pelas ruas da cidade as charolas, ou andores, ricamente ornamentados.

Realizavam-se na cidade a procissão da rasoura, pela Ordem Terceira de São Domingos, a de Cinzas, pela Ordem Terceira de São Francisco, a

⁸⁹ *Id. ibid.*, p. 124.

⁹⁰ PITA, Sebastião da Rocha. **História da América Portuguesa**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966, p. 116.

Procissão dos Fogaréus pela irmandade da Misericórdia, a do Senhor Bom Jesus dos Martírios pela sua irmandade erigida na Igreja do Rosário da Baixa dos Sapateiros, a do Enterro, pela Ordem Terceira do Carmo, e a de Nossa Senhora das Angústias, pela sua irmandade instituída na Igreja de São Bento, entre muitas outras.⁹¹

O Frei Antônio de Santa Maria Jaboatam⁹² descreveu a Procissão de Cinzas organizada pela Ordem Terceira de São Francisco, mencionando que a frente do cortejo iam a figura do Paraíso terreal “que demonstra em huã arvore frondoza, com os pomos prohibidos”.⁹³ Seguiam, ao lado dessa figura, Adão e Eva vestidos de peles, sendo expulsos pelo anjo querubim que empunhava uma espada de fogo.

A indumentária do anjo era riquíssima. Vestia ele, especialmente, roupa com pedras de diamantes e muito ouro. Frei Jaboatam destacava ainda na seqüência do ato penitencial, a figura da morte seguida das armas da Ordem Seráfica.

Na Procissão das Cinzas também iam representações das virtudes seguidas por “huã figura à Mourisca, com a sua tarja em forma de bandeira, e nessa escripta a sentença dada contra os 23 martyres do Japão”.⁹⁴ Nessa parte

⁹¹ As Procissões extintas e as atuais realizadas na Cidade do Salvador são mencionadas por CAMPOS, J. da Silva. *Op. cit.*

⁹² JABOATAM, Frei Antônio de Santa Maria. **Novo orbe seráfico brasilico ou crônica dos frades menores da província do Brasil**. L. 1º, 1859, p. 307-309 citado por MARTINEZ, Socorro Targino. *Op. cit.*, p. 26.

⁹³ *Id. ibid.*, p. 26.

⁹⁴ *Id. ibid.*

da procissão, Jaboatam comentava que os mártires iam acorrentados pelo pescoço e levados pelo mouro que agia de modo teatral.

Pelos lados, iam os irmãos da Ordem Terceira de São Francisco e os irmãos da Ordem Terceira Carmelitana. No meio deles iam vinte andores com os Santos da Ordem. Outros Santos estavam colocados em andores bem ornados. Num dos andores estava colocado o Crucificado participando as chagas à São Francisco.

Outras imagens, simbolizando os Passos de São Francisco, eram carregados em andores pelos irmãos. Seguia, por último, o andor ricamente ornado onde ia a imagem de Nossa Senhora da Conceição e mais os Santos Doutores que defendiam sua puríssima conceição. Ao seu lado iam os membros das mesas administrativas das ordens e depois os clérigos franciscanos.

Le Gentil de La Barbinais também apreciou essa procissão no ano de 1717, apontando que na frente do cortejo iam, mais ou menos, 200 homens vestidos de branco e mascarados que se auto flagelavam. Observava ainda o viajante que o sangue espirrava e corria por todo o vestuário dos flagelantes.⁹⁵

Outra procissão que se realizava na Cidade, onde havia a presença de muitos irmãos que se flagelavam, era a Procissão dos Fogaréus. Essa Procissão era realizada pela Misericórdia da Bahia com presença dos irmãos, clérigos, autoridades civis e militares. As pessoas a acompanhavam vestidos de roupa preta.

⁹⁵ BARBINAIS, Le Gentil de La, citado por TAUNAY, A.E. *Op. cit.*, p. 374-375.

Conduziam pela Cidade, à noite, tochas dramatizando a marcha dos soldados para efetuarem a prisão de Cristo.⁹⁶ Segundo Luis Alberto Freire, nessa procissão, também, eram conduzidos por irmãos painéis pintados a óleo por José Joaquim da Rocha, que representavam as insígnas da Paixão de Cristo.

Manuel Querino⁹⁷ também descreveu essa procissão que representava a captura de Jesus no Horto. Dizia ele que a mesma era realizada na Quinta-feira Santa, ou de Endoenças, “possantes etíopes conduziam pesadas lanternas de ferro, pendurados do tampo de fortes varas de madeira. Nelas ardiam estôpa, breu e água-rás, produzindo enorme clarão”.⁹⁸ A Procissão dos Fogaréus era acompanhada por uma orquestra de músicos.

As confrarias obrigavam aos seus irmãos a comparecer às procissões, sob penas de multa ou expulsão. O indivíduo deveria concorrer a elas para externar a sua devoção e fazer penitência.

A irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios promovia festas de louvor ao seu titular e à Nossa Senhora da Boa Morte. Em 1779 os irmãos dessa associação leiga, formada de “crioulos” naturais da cidade da Bahia, deliberou a transferência da imagem do seu orago para a Igreja de Nossa Senhora da Barroquinha. Segundo Silva Campos, a procissão do Senhor dos Martírios estava determinada para ser realizada no dia da Ascensão do Senhor.

⁹⁶ CAMPOS, J. da Silva. *Op. cit.*, p. 54.

⁹⁷ QUERINO, Manuel. **A Bahia de outrora**. Salvador: Progresso, 1946, p. 79-81.

⁹⁸ *Id. ibid.*, p. 80.

Os “crioulos” apareciam em massa vestindo suas melhores roupas e adornados com quanto ouro possuíam.

As mulheres traziam uma faixa de seda roxa com bordados em ouro. Participavam do evento todas as irmandades dos homens de cor. No cortejo figuravam Adão e Eva, expulsos do Paraíso, e carregavam os andores de São Bernardo, São Domingos, São João do Prado, São Francisco de Paula, Senhor Deus Menino, Nossa Senhora da Consolação e do Senhor dos Martírios.⁹⁹

Outra procissão que se realizava na cidade era a dos Ossos, também organizada pelos irmãos da Misericórdia. No mês de novembro o cortejo saía pela Cidade para recolher os ossos dos que haviam sido condenados à morte.¹⁰⁰

Vê-se, então, que os ritos exteriores que a população da Bahia promoviam eram bastante diversificados. Porém, as procissões, eram realizadas para render graças e exercitar a piedade. Os fiéis as promoviam com muito luxo e brilho. Segundo Le Gentil de la Barbinais era “vício geral a todo aquelle povo” gastar dinheiro “para fazerem figura em alguma festa”.¹⁰¹ Em 1766, para a realização da procissão do Triunfo, gastaram 2:317\$866 na sua organização.¹⁰²

Para a grandiosidade desses eventos, as confrarias convocavam os artistas e os artífices para executar ou restaurar as imagens sacras, para fundir em ouro e prata as cruzes proceccionais, as lanternas, as varas que os irmãos

⁹⁹ CAMPOS, J. da Silva. *Op. cit.*, p. 81.

¹⁰⁰ *Id. ibid.*, p. 107-108.

¹⁰¹ BARBINAIS, Le Gentil de La, citado por TAUNAY, A.E. *Op. cit.*, p. 368.

¹⁰² CAMPOS, J. da Silva. *Op. cit.*, p. 41.

portavam nesses eventos, para fazer painéis pintados e pintura das charolas em que se colocavam os santos.

Todos os serviços artísticos e artesanais deveriam concorrer para o esplendor desses atos de honra e piedade. As procissões pelas ruas, ao redor do adro, ou mesmo no interior da igreja eram formas de exteriorização da fé e momentos de júbilo. O cortejo processional possuía um significado que era trazer a memória que a vida era apenas passagem.

3 A ARTE A SERVIÇO DA FÉ

3.1 ARS SACRA

A arte na cidade do Salvador era requisitada para a ornamentação dos templos e conventos. O trabalho artístico era requerido pelos clérigos e irmãos leigos para o serviço de Deus. Obras de pintura e escultura ornavam todo o espaço arquitetônico religioso, cujas “mãos dos mestres esculpiram preces e pintaram ladainhas”.¹

Tratava-se de ensinar os fiéis por meio da arte e da forma sensível. O uso de imagens tinha por finalidade fazer com que o fiel erguesse o espírito à Deus e fizesse despertar os sentimentos de devoção. A imagem barroca sacra serviu para estimular esses sentimentos.

A forma artística barroca foi empregada para conduzir e canalizar os estados afetivos. O sentimento do maravilhoso, e a extremosidade, deveriam causar e apelar “para recursos extra-rationais que movam a vontade”.²

Era através do olhar, da contemplação que se atuava sobre os ânimos fazendo mover a vontade para render culto ao Divino. A Igreja difundiu

¹ FERNANDES SEITAS, Orlandino. O despertar da terra. In: ARAÚJO, Emanuel (org). **O universo mágico do barroco brasileiro**. São Paulo: FIESP, 1998, p. 36.

² MARAVALL, José Antônio. **A Cultura do Barroco**. Tradução: Henrique Barrilaro Ruas. Lisboa: Instituto Superior de Novas Profissões, 1997, p. 304.

a arte como forma de propaganda, apelando para a eficácia desse instrumento que era dirigido para os olhos, e suscitar a admiração e veneração aos santos.

A arte era um método de comunicação e uma forma de persuasão que encontrava no barroco os meios de dirigismo para excitar a vontade, comover e, acima de tudo, impressionar. Posto que a cultura barroca “inclui formas irracionais e exaltadas de crenças religiosas”...³ desenvolvendo-se para apoiar a esfera dos sentidos compungindo o coração.

Toda a ação era diretiva objetivando mover o espectador. O dirigismo do barroco “consiste em introduzir ou implicar e de certo modo, fazer partícipe da obra o próprio espectador. Com isso se consegue algo como torná-lo cúmplice da obra”⁴.

Por quais caminhos se faz esse dirigismo através da obra de arte barroca? Um dos procedimentos era a representação da personagem do quadro se dirigindo a quem o contempla como que o “convidando a incorporar-se à cena”⁵. Outra possibilidade era o uso da técnica da cena inacabada e que parece continuar para o plano do espectador, inserindo esse na representação. No barroco havia a “tendência para apresentar o quadro, não como um pedaço de mundo que existe por si, mas como espetáculo transitório em que o espectador teve a sorte de participar por um momento”⁶. Daí porque a imagem barroca possui algo de temporal, representando o momento, o instante para afetar e despertar o espectador.

³ *Id. ibid.*, p. 32.

⁴ *Id. ibid.*, p. 113.

⁵ *Id. ibid.*

⁶ WÖLFFLIN citado por MARAVALL. *Id. ibid.*, p. 113.

Além do aspecto transitivo, o barroco realçava o irracional, o fantástico, o exuberante e aquilo que era mutável. As formas visuais, que ornamentavam o templo religioso, buscavam a integração de todo o espaço arquitetônico. As obras de pintura e escultura enlaçavam-se desmedidamente pelo espaço, provocando ritmos e perspectivas frenéticas não dando repouso aos olhos que as contemplavam. O movimento era a expressão da cultura barroca. O dinamismo das formas desafiava o olhar através das diagonalidades e dos “jogos de perspectiva”⁷.

Era pela sensibilidade que a obra barroca procurava dirigir o espectador “abrindo caminho na sua atenção para o avanço de uma doutrina ou o sentimento de admiração, suspensão, espanto etc...”⁸, estimulando o conhecimento e crença através das formas visuais.

Essas formas da visualidade extra-rationais se davam nos caracteres de grandiosidade, no dinamismo das linhas e da composição, na dramaticidade e nos reflexos do esplendor do ouro.⁹

A arte barroca era pragmática. A representação visual era a encarnação de conceitos, servindo para o conhecimento e, uma vez captada, impelia a ação despertando os sentimentos. Toda arte religiosa do período barroco era tida “como agente que envolve e conduz as pessoas a conceitos e práticas que se desejam sabidos”¹⁰.

⁷ *Id. ibid.*, p. 297.

⁸ *Id. ibid.*, p. 332.

⁹ *Id. ibid.*, p. 335.

¹⁰ TIRAPELLI, Percival; PFEIFFER, Wolfgang. **As Mais belas Igrejas do Brasil**. São Paulo: Metalivros, 1999, p. 249.

Em cada igreja se manifestava, por meio das formas visuais, o desejo de ensinar as verdades da fé. A arte religiosa, ou sacra, era aquela que falava de Deus ao homem¹¹. Luís de Moura Sobral salienta que a pintura barroca era didática e piedosa, concorrendo “no espaço teatral do templo católico com outras formas artísticas (arquitetura, escultura, azulejos, música, parenética, textéis e bordados) e com outros elementos (arranjos florais, aromas de incenso, etc...) para a criação de um universo envolvente, luxuoso e feérico”¹².

O poder da imagem barroca estava na sua retórica, no seu didatismo e nos mecanismos de persuasão. A arte tinha “de convencer, de estimular a participação activa do espectador no sobrenatural...”¹³. O sagrado implicava que na orientação da vida social, a função religiosa dos quadros era a de instrução, “porque se instrui com eles como se fossem livros”¹⁴. O uso de imagem, o gosto pelo luxo e pelo fausto encerravam o espírito contra-reformista da arte como propaganda, fazendo frente à iconoclastia do reformismo protestante¹⁵. A Igreja Tridentina, empenhada na retomada de sua hegemonia no campo espiritual e em face ao surgimento dos estados modernos, procurou universalizar-se por meio da sedução.

¹¹ Cf. OCHSÉ, Madeleine. **Uma arte sacra para nosso tempo**. São Paulo: Flamboyant, 1960, p. 14.

¹² SOBRAL, Luís de Moura. Pintura. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.). **Dicionário da Arte Barroca em Portugal**. Lisboa: Presença. 1989, p. 357.

¹³ SALDANHA, Nuno. **Imagens e idéias na pintura do século XVIII**. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 101-102.

¹⁴ Tal idéia, João de Genova já aludia na sua obra *Catholicon*, cit. por SALDANHA, Nuno. *Id. ibid.*, p. 101.

¹⁵ *Id. ibid.*, p. 105.

O barroco apoiou-se “na enorme força do Império espiritual de Roma”...¹⁶. As ordens religiosas dos jesuítas, carmelitas e franciscanos contribuíram para expansão do barroco, copiando as “lições da capital”¹⁷ espiritual Católica. Propagar o Cristianismo era a batalha travada pelo papado “contra o protestantismo, inimigo dos templos sumptuosos e das imagens”¹⁸. A arte religiosa da Contra-Reforma foi, então, um instrumento de afirmação e de instrução dos fiéis¹⁹.

Com a instalação das ordens religiosas na Bahia, e da devoção dos fiéis, o barroco, foi empregado para a exaltação da fé. As imagens tinham, também, as funções de despertar os sentimentos de devoção e de admiração. Serviam para os fiéis elevar e render culto a Deus, à Virgem Santíssima e aos Santos.

Nas “Constituições Primeiras do Arcebispo da Bahia” se observa que

... o uso das sagradas imagens de Christo nosso Senhor, de sua Mai Santissima, dos Anjos, e mais Santos é approved pela Igreja Catholica, que manda as haja nos templos, e sejam veneradas; não porque se se creia que nellas ha alguma Divindade, porque devão ser veneradas; mas porque o culto, que se lhes dá, se refere sómente, ao que ellas representam. Por tanto conformando-nos com a antiga Tradição da Igreja Cathólica, e definições dos Sagrados Concílios, ordenamos que as ditas imagens, ou sejam de pintura, ou de esculptura, se faça a mesma veneração, que aos originaes e significados, considerando, que no culto, que a ellas damos,

¹⁶ BRAUDEL, Fernand. **O Mediterrâneo**. Lisboa: Martins Fontes, t.2, 1984, p. 189.

¹⁷ *Id. ibid.*, p. 193.

¹⁸ *Id. ibid.*

¹⁹ *Id. ibid.*, p. 194.

veneramos e reverenciamos a Deos nosso Senhor, e aos Santos, que ellas representão.²⁰

A Igreja Católica incentivou o uso das imagens nos templos, pois a visão era o primeiro sentido corporal de conhecimento. Os aspectos sensíveis do olhar eram tocados pela visibilidade das imagens. As imagens são representações. São meios de atração pela via do olhar. Os sentimentos eram despertados pelos olhos para movimentar os ânimos e mobilizar adesões.

As imagens de Cristo, dos Santos, beatificados ou canonizados, eram colocados (pintados ou esculpidos) para que proceda o “povo fiel em os trazer à memória muitas vezes, e se lembrarão dos benefícios, e mercês, que, de sua mão recebeo, e continuamente recebe, e se incita também, vendo as imagens dos Santos, e seus milagres, a dar Graças a Deos, e aos imitar”²¹.

A representação era persuasiva para que, uma vez vista, provocasse, através da memória as ações que os fiéis ordenarião as suas vidas, tomando como referência os exemplos dos Santos.

Os bispos deveriam cuidar das imagens, colocadas nas igrejas, para que não houvessem abusos, superstições, nem coisas profanas e desonestas²². As imagens deviam ser decentes e estar conforme os mistérios, vida e os originais que representavam. O Cânon 700 das “Constituições Primeiras” referia-se ao disposto pelo “Sagrado Concílio Tridentino” para que não se colocassem em igreja, ou capela, ou altar, imagens pintadas, ou de vulto,

²⁰ VIDE, D. Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. São Paulo: Typographia 2 de dezembro, 1853, p. 10.

²¹ *Id. ibid.*, p. 256.

²² *Id. ibid.*

sem que não fossem vistas anteriormente, pelas autoridades eclesiásticas. Os painéis em que estivessem mal pintados os santos, deveriam ser localizados e levados ao Vigário Geral “que procederá nessa matéria como lhe parecer justo, e conveniente, não permitindo se vendão painéis, que em lugar de exercitar a devoção provoquem a riso”²³.

Essas “Constituições”, ainda, recomendavam que se evitassem profanidades e indecências nas imagens, tanto pintadas, como de vulto e que

As que acharem mal, e indecentemente pintadas, ou envelhecidas, as fação tirar dos taes lugares, e as mandarão enterrar nas Igrejas em lugares apartados das sepulturas dos defunctos. E os retabulos das pintadas, sendo primeiro desfeito em pedaços, se queimarão em lugar secreto, e as cinzas se deitarão com agoa na pia baptismal, ou se enterrarão, como das Imagens fica dito.²⁴

O que as “Constituições Primeiras” determinavam era que as imagens, seja ela pintada ou esculpida, fossem decentes e bem feitas, estando sempre em bom estado. O barroco baiano era suntuoso para expressar a glória da Igreja Triunfante. Era uma arte de inspiração religiosa, encarnando uma espiritualidade de fé, ancorando uma experiência do sagrado.

²³ *Id. ibid.*, p. 257.

²⁴ *Id. ibid.*, p. 258.

3.2 A PINTURA COM FUNÇÃO PRAGMÁTICA

As ordens religiosas e as confrarias de irmãos leigos empregavam a pintura nos interiores dos seus templos. Elas eram destinadas ao espaço da nave da igreja e colocadas, também sobre as paredes na forma de painéis. Estavam no recinto da capela mor, na sacristia, e em outras dependências. Empregavam a pintura nos tetos, ou forros, dos espaços físicos internos. Destinavam-nas ao ornamento em torno dos retábulos, integrando-se com as obras de entalhe. Para tanto, os encomendadores solicitavam os serviços dos pintores.

As atividades dos pintores consistiam em: dourar os retábulos²⁵, as molduras dos painéis, os ornamentos de talhas. Confeccionavam painéis que representavam motivos bíblicos ou a hagiografia de santos. Executavam a pintura também sob o forro da nave de igrejas, em formas diversas, desde a pintura em caixotões à pintura perspectivada²⁶.

Os pintores executam esses trabalhos mencionados, além de pintarem em superfícies tais como em portas e janelas, em móveis e objetos. Faziam também estofos, encarnações das imagens estatuárias, fingimentos de

²⁵ ARAÚJO, Emanuel. **O universo mágico do barroco brasileiro**. São Paulo: FIESP, 1998, p. 22.

²⁶ Na Bahia encontramos diversas tipologias de decoração sob os forros. Os forros em caixotão são a aplicação de diversos quadros seriados colocados entre diversas molduras entalhadas. Foram o teto com esses quadros que contém imagens pintadas com iconografias diversas. O uso de forros com pinturas perspectivadas tem grande difusão no século XVIII. Ver: Ott, Carlos. **História das artes plásticas da bahia**. Bahia: Alfa Gráfica, 1993, p. 7-34. Sobre pinturas de perspectivas em Minas Gerais ver: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial. In: AVILA, Affonso (Org.). **Barroco teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997. Em Portugal ver: MELLO, Magno Moraes. **A Pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V**. Lisboa: Estampa, 1998.

mármore, e as pinturas das bandeiras que as confrarias usavam nas procissões. A atividade do pintor era bastante diversificada.

O pintor na Bahia, no século XVIII, executava trabalhos de cunho artístico e artesanal. No primeiro caso, quando o exercia por meio da representação e no segundo quando executava o ofício de douramento e pinturas de paredes, portas e janelas. Não havia, portanto, no ofício de pintor as distinções entre artista e artesão, embora os pintores gozassem de certo prestígio social como profissional liberal, pois a sua arte era considerada nobre²⁷.

Maria Helena Flexor, ao investigar os oficiais mecânicos na Cidade do Salvador destacou que os pintores não necessitavam obter licenças da Câmara para atuar profissionalmente, posto que o seu exercício era considerado uma profissão liberal²⁸. No século XVIII “o prestígio social dos profissionais se aferia pela natureza do trabalho por eles desenvolvido e pelo valor social que a coletividade lhes imputava”²⁹.

O estatuto social do artista já fora elevado no século XVII acima dos ofícios mecânicos. Seu trabalho era considerado “obra do espírito, arte liberal

²⁷ Desde o reinado de D. Pedro II, no Portugal de 1689, os artistas não estariam mais sujeitos ao controle da Câmara, pois esse soberano havia reputado a nobreza da arte que os pintores exercitavam. In: SALDANHA, *Op. cit.*, p. 96.

²⁸ FLEXOR, Maria Helena. **Oficiais mecânicos na cidade do Salvador**. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1974, p. 16.

²⁹ BOSCHI, Caio C. **O barroco mineiro: artes e trabalho**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 13.

acima do trabalho manual³⁰, libertando-se da sujeição de exames e licenças das Câmaras.

Porém, a sua autonomia era relativa, e não “deixa de estar sujeita a certas normas de controle estabelecidas pelos encomendadores”³¹.

Os pintores na Bahia pintavam painéis e objetos diversos. Quase sempre a sua habilidade profissional era exercida como finalizadores dos trabalhos dos oficiais mecânicos³².

A coletividade organizadas em Ordens Terceiras ou Irmandades formavam o mercado consumidor de arte no século XVIII que “na medida em que se propunham construir, reconstruir, reparar ou ornamentar igrejas e capelas que invocavam e homenageavam seus oragos, ocupavam a qualificada mão de obra”³³, solicitando os seus serviços.

Entre a diversidade de serviços de pintura destacamos as pinturas realizadas por Manoel da Rocha Lordello nos assentos dos mesários da Santa Casa de Misericórdia em 1733, hoje desaparecidas³⁴, que mostram que os pintores exercitavam vários empregos da pintura, além da feitura de painéis. O pintor José Joaquim da Rocha, também, executou atividades diversas de pintura para a Santa Casa de Misericórdia, como painéis de figuras inteiras, a

³⁰ TRINDADE, Jaelson Britan. A corporação e as artes plásticas: o pintor, de artesão a artista. In: ARAÚJO, Emanuel (Org). **O universo mágico...** *Op. cit.*, p. 247.

³¹ Ver: SALDANHA. *Op. cit.*, p. 96. O termo encomendadores refere-se aos sujeitos que solicitam a fatura de trabalhos artísticos.

³² BOSCHI. *Op. cit.*, p. 20.

³³ *Id. ibid.*, p. 35.

³⁴ ALVES, Marieta. **O século do ouro das artes na bahia**. p. 4. Arquivo pessoal: produção intelectual; anotações, transcrições, diversos. Arquivo do Estado da Bahia.

renovação da pintura do retábulo, pinturas de tochas, do arco do cruzeiro, pintura das paredes e das portas em 1792.³⁵

O pintor executava as pinturas em geral, dependendo do serviço solicitado pelos encomendadores. Muitas vezes, os pintores davam prosseguimento aos ofícios executados por outros profissionais. É o caso do pintor Antônio da Cruz que entre 1757-1758, recebeu pagamento da Ordem Terceira do Carmo da Bahia pelo serviço de encarnações de imagens que foram esculpidas por Francisco das Chagas³⁶. O pintor Antônio da Cruz incubiu-se das pinturas de três imagens pelo que recebeu Rs 62\$800³⁷. As imagens que foram encarnadas por esse pintor: um “Senhor crucificado com oito palmos, olhos de vidro e unhas das mãos e dos pés de marfim; um Senhor assentado na pedra; e ainda um Senhor com a cruz às costas”³⁸.

Ainda, a Ordem Terceira do Carmo celebrou contrato com o pintor Afonso Pereira de Souza para a execução de serviços de pintura em 1771, estipulando qual a natureza dos trabalhos a serem executados:

Painéis do forro do coro com figuras concernentes a criação do prº. Homem, ocupando assim todos os painéis que estão no mesmo lugar, levando entre o largo das molduras tudo dourado de xadrez, e aq.las douradas, sendo o ouro como as pinturas, e figuras, ou imagens dellas, tudo obra prima, e de singular perfeição pa. cuja obra havia pedido maior preço e ultimamente se convencionarão em cento e noventa mil réis.³⁹

³⁵ *Id. ibid.*, p. 5.

³⁶ *Id. ibid.*, p. 10.

³⁷ ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: Universidade federal da Bahia, 1976, p. 60.

³⁸ *Id. ibid.*, p. 48.

³⁹ ALVES, Marieta. **O século do ouro das artes da Bahia**. *Op. cit.*, p. 16.

Nesse caso vemos que o pintor⁴⁰ deveria executar serviços de pintura de painéis sob o forro do coro da Igreja, cujo tema foi dado pelos encomendadores. Esses ainda determinavam que as obras deviam ser realizadas com molduras douradas, tudo na maior perfeição.

Os encomendadores na cidade de Salvador, ao solicitarem os serviços de pintura, determinavam o que deveria ser representado na obra. O que destacamos é o controle exercido pelos encomendadores, que não só dinamizam o mercado pelo requerimento dos serviços artísticos, mas estabelecem as idéias-imagens que os artistas executariam.

Luís de Moura Sobral, comentando a pintura de Portugal salienta que:

“A pintura obedecia pois a um programa rígido e complexo, dependendo inevitavelmente das exigências dos encomendadores e das instruções de teólogos. Os artistas limitavam-se a ilustrar o dogma”...⁴¹

Essa prática de controle que o encomendador exercia sobre o pintor, demonstra a dependência desse no século XVIII. Por outro lado, Jean Starobinski afirma que “a mão do pintor é apenas livre entre os limites que lhe concedeu o acordo do seu público”⁴².

⁴⁰ Afonso Pereira de Sousa era irmão de outros dois artistas Luiz Pereira Guimarães e Felix Pereira Guimarães. Antes da sua candidatura à execução da pintura do forro do Coro em caixotões da Igreja da Ordem Terceira do Carmo havia prateado em 1759 seis imagens para o Convento do Desterro. Ver: ALVES, Marieta. **Dicionário Op. cit.**, p. 175.

⁴¹ SOBRAL, Luís de Moura. **Pintura. Op. cit.**, p. 358.

⁴² STAROBINSKI, Jean. Cit. por SALDANHA, Nuno. **Op. cit.**, p. 275.

O artista era apenas um instrumento que dependia da vontade, ou melhor da satisfação do gosto e da determinação do encomendador⁴³. No Brasil, no século XVIII, o artista não costumava assinar as suas obras. O que conferia “a falta das assinaturas a concepção da importância preponderante do conteúdo sobre a forma, concepção tanto mais natural quando se recorda que as representações religiosas constituem a maior parte das pinturas...”⁴⁴

Clarival do Prado Valadares, ao analisar a pintura religiosa no século XVIII, na Bahia, afirmava que o valor exaltado não era o da autoria, mas “pelo acontecimento de uma época, e de uma formação de sociedade”....⁴⁵ O trabalho artístico era requerido para que os fiéis exaltassem a glória de Deus. O meio e os fins eram mais importantes do que o sujeito que executava.

Entretanto, os artistas eram escolhidos pela sua habilidade profissional, pelos preços que apresentavam na arrematação das obras, ou pela preferência dos encomendadores. A Ordem Terceira de São Francisco congregados em mesa, para ajustar o preço de fatura da obra de pintura que mandariam executar em 1770, acertaram com o mestre pintor Domingos da Costa Filgueira a execução. O ministro Padre Pregador Frei Leonardo da Conceição, e demais mesários da venerável confraria reunidos com o pintor, expuseram as tarefas que esse último deveria realizar:

⁴³ *Id. ibid.*, p. 277.

⁴⁴ LEVY, Hannah. A pintura colonial do Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. In: **Pintura e escultura I**. São Paulo: FAU-USP, MEC-IPHAN, 1978, p. 69.

⁴⁵ VALLADARES, Clarival do Prado. O ecumenismo na pintura religiosa Brasileira dos setecentos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.17, p. 177, 1969.

Obra de pintura do forro da Casa Nova da Secretaria, suas portas de dentro, e almários e tudo o mais respectivo ao asseio da dita casa; e do forro de baixo da dita casa, e corredor e com efeito se ajustou com o dito a obra seguinte a que se obrigou: saber o forro de cima da dita casa nova da Secretaria, e dessa ambos de prespetiva de cores alegres e finas;⁴⁶

O acordão celebrado esclarecia, ainda, que ambos os forros deveriam serem pintados em perspectiva, diferentes um do outro, na execução ou riscos, mas ambos deveriam ser “bons e vistosos”⁴⁷. Acrescentava-se, ainda, que nas cornijas do forro deveriam ser aplicados “filhetes de ouro bornido; e de cores onde couber, e as partes onde não pode levar debuxos levará fingimentos de pedra, ou faria da cor que melhor pudesse sair aos forros”⁴⁸. A técnica utilizada seria a pintura à óleo. Quanto a pintura dos móveis, deveria ser em fingimento “com o melhor estilo que agrade a vista”⁴⁹.

Entre as tarefas estavam as pinturas das paredes dos corredores que deveriam ser cobertas de branco e “jaspeadas de azul com toda a perfeição a têmpera ou cola”⁵⁰.

⁴⁶ “Termo de ajuste celebrado entre a Mesa da Venerável Ordem Terceira de São Francisco. Livro Segundo dos Acordãos”, fls. 89. Publicado por: ANDRADE, Rodrigo M. F. **O Mestre Pintor Domingos da Costa Filgueira**. São Paulo: **O Estado de São Paulo**, 15/07/1948. Ver também: ALVES, Marieta. **História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco da Congregação da Bahia**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948, p. 41-42. Ver também: RODRIGO e seus Tempos. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p. 58-65.

⁴⁷ A citação é do Termo de Ajuste da pintura da Ordem Terceira de São Francisco. Utilizamos a transcrição do referido documento publicada por: ANDRADE, Rodrigo M. F. Domingos da Costa Filgueiras. In: RODRIGO e seus tempos. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p. 60.

⁴⁸ *Id. ibid.*, p. 60.

⁴⁹ *Id. ibid.*, p. 60.

⁵⁰ *Id. ibid.*

Nesse termo de ajuste de pintura vemos que fez, tanto a pintura ilusionista, como é o caso do uso da perspectiva, quanto pintura de paredes e objetos. Por outro lado, evidencia-se o papel do encomendador definindo a natureza dos serviços, estipulando os meios técnicos e sugerindo que tudo fosse na melhor perfeição e que, acima de tudo, agradassem ao olhar.

O pintor, Domingos da Costa Filgueira, se obrigou com a Venerável Ordem Terceira de São Francisco a fazer com toda a perfeição as pinturas num tempo muito breve. O preço acertado foi a importância de duzentos mil réis e que receberia quando a obra fosse executada.

Às vezes, os preços dos lanços nas arrematações das obras, pelos pintores dividiam as opiniões e preferências dos encomendadores. Tal situação foi evidenciada nas contendas que ocorreram entre os mesários da Irmandade de Nossa Senhora da Saúde e Glória⁵¹. Os pintores envolvidos na discussão dos mesários foram o próprio Domingos da Costa Filgueira, José Renovato Maciel e José Joaquim da Rocha⁵² que concorreram a fatura de obras da Igreja da referida irmandade.

⁵¹ Tal contenda sobre preços de obras de pinturas foram lavrados no “Livro de Termos e Resoluções da Irmandade Nossa Senhora da Saúde e Glória (1767-1768)” fls. 12 e 12 versos e fls. 17. Esse documento foi encontrado e copiado por Marieta Alves segundo Rodrigo de Melo Franco Andrade. Rodrigo os publicou no artigo “**O Mestre Pintor Domingos da Costa Filgueira**” referido na nota 46. Em “**Artistas Coloniais**” Cadernos de Cultura, MEC, 1958, sofreu acentuado acréscimo. Carlos OTT também publicou o teor desse termo de resolução na: **Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde**. Salvador: UFBA, 1979, p. 336-342. No arquivo pessoal de Marieta Alves, existe uma transcrição desse termo, porém a transcrição que utilizamos como referência, está publicado nas coletâneas de artigos: RODRIGO e seus tempos. *Op. cit.*, p. 58-65.

⁵² O pintor José Joaquim da Rocha será comentado no final desse capítulo. Rocha é o pintor que executou a pintura do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, objeto dessa dissertação e analisada no terceiro capítulo.

Em 28 de agosto de 1769, os mesários da referida irmandade juntamente com o Provedor de Resíduos e Capelas, Antônio Gomes Ribeiro, cavaleiro professo na Ordem de Cristo, reuniram-se na casa do consistório para “efeito de averiguar os motivos porque entre a dita irmandade há dúvida sobre a fatura da obra da pintura e douramento da capela da mesma Senhora”⁵³.

A reunião era para se “evitar contendas desnecessárias”⁵⁴, pois os irmãos da mesa administrativa dessa irmandade se estavam “insistindo uns para que se fizesse por maior preço e outros por menos [,] segundo se tinham oferecido alguns mestres professores, sem olharem para o aumento e benefício da dita Irmandade”⁵⁵.

A mesa administrativa chamou os pintores acima mencionados, um de cada vez, e perguntados sobre qual preço fariam a execução da obra. O primeiro pintor, chamado à sala do Consistório, foi Domingos da Costa Filgueira que, segundo alguns dos irmãos da mesa, se havia encarregado de fazer a dita obra por um conto cento e vinte mil réis. Esse valor foi o que gerou a contenda, pois na convocação anterior dos três pintores era o mais elevado. O mestre pintor Domingos da Costa Filgueira, presente à reunião para responder sobre o último preço que faria a obra, disse que não podia fazer por menos do valor que havia dado. Chamaram depois o mestre José Renovato Maciel e o ministro fez a mesma pergunta. Maciel respondeu que faria por um conto de réis sendo o primeiro pagamento ao fim da execução da obra.

⁵³ Livros de Termos e Resoluções da Irmandade de Nossa Senhora da Saúde e Glória 1767-1768 fls. 12 e 12 verso e fls. 17. Publicado in: RODRIGO e seus tempos. *Op. cit.*, p. 61.

⁵⁴ *Id. ibid.*, p. 61.

⁵⁵ *Id. ibid.*

Em seguida, a mesa administrativa reuniu-se com José Joaquim da Rocha que declarou que o faria pelo preço de um conto de réis.

Após a consulta dos pintores, a mesa discutiu sobre os preços refletindo que o menor preço era útil à irmandade, conforme a recomendação do ministro. Esse ainda observava que os irmãos da mesa “se deviam despir de qualquer paixão, ou teima e abraçarem por serviço da mesma Senhora aquela utilidade [,] evitando assim contendas a que ele deve ocorrer segundo o seu cargo”⁵⁶.

Continuando o pleito em questão o Provedor de Resíduos e Capelas esclarecia que a mesa administrativa seguisse “o menos lanço que ofereciam os ditos mestres [,] pois que a sua tenção não era, nem nunca fora outra mais que beneficiar a Irmandade, porque no caso de o mesmo mestre Domingos da Costa se resolver a querer fazer a referida pelo conto de réis fosse ouvido e preferisse visto ter dado princípio”⁵⁷. Diante do exposto foram chamados os três mestres pintores e o ministro novamente perguntou se eles faziam a obra por menos de um conto de réis e “sendo por eles declarado que por nada menos a fariam”⁵⁸. Ao Mestre Domingos da Costa Filgueira foi perguntado se ele faria a obra pelo preço que os demais mestres ofereciam, “porque tanto portanto preferiria”⁵⁹, e a resposta desse foi negativa e saiu do recinto.

O irmão escrivão, Manuel da Silva Maris, intercedeu em favor de Domingos da Costa Filgueira, oferecendo duzentos mil réis de empréstimo de

⁵⁶ *Id. ibid.*

⁵⁷ *Id. ibid.*

⁵⁸ *Id. ibid.*

⁵⁹ *Id. ibid.*

sua fazenda. O Mestre Domingos terminou aceitando, a fazer a obra por um conto de réis, sendo o primeiro pagamento feito com a oferta do irmão escrivão, e “por lei logo o doutor Provedor tornou a mandar vir perante si o dito Mestre Domingos da Costa Filgueira e sendo como foi ao presente por ele foi dito perante toda a Mesa, que de sua livre vontade motu próprio, e sem constrangimento de pessoa alguma se obrigava a fazer a referida obra”⁶⁰.

As obras a serem executadas constavam do douramento do retábulo da capela-mor, sendo o “trono da mesma forma com sua pintura alegre na melhor forma que puder ser”⁶¹, e as figuras seriam encarnadas e estofadas, as cornijas de capela-mor e as guarnições das tribunas, sendo o que for de entalhe tudo folheado a ouro e fundos na cor branca, as portas das tribunas e portas travessas com filetes de prata e seus “nas almofadas = os lances fingidos de pedra azul”⁶². Realizaria a pintura de perspectiva cujo tema era o passo a Assunção de Nossa Senhora; e mais ainda

As grades das tribunas [,], a talha de ouro, os fundos de branco = no corpo da Igreja [,] o forro grande de prespectiva com o passo da coroação da Senhora pela Santíssima Trindade de tintas alegres que saiam bem e que tudo o que for com filetes e a talha de ouro – o arco do cruzeiro â imitação da igreja com dourada e os seus anjos encarnados, e estofados = os dois painéis com os passos que se determinaram e melhor parecerem as grades das tribunas, coro e púlpitos com seus remates, e tudo o que for talha, ouro, e os fundos de branco = por baixo do coro [,] prespectiva com sua glória de Anjos e dentro dela o Santíssimo nome de Maria, e todos os filetes de ouro = a Sacristia também de prespectiva com o passo que a Mesa determinar, e também com filetes de ouro [,] tudo pintado a óleo com boas tintas finas e duráveis.⁶³

⁶⁰ *Id. ibid.*, p. 62.

⁶¹ *Id. ibid.*

⁶² *Id. ibid.*

⁶³ *Id. ibid.*

O mestre pintor Domingos da Costa Filgueira se obrigou a executar a obra num tempo breve que pudesse e na última perfeição. O pagamento das obras seria de duzentos mil réis a cada ano até completar o preço ajustado de um conto de réis. Se porventura as futuras mesas administrativas da irmandade atrasassem os pagamentos, deveriam pagar cinco por cento de juros:

Cujos pagamentos lhe irão fazendo os tesoureiros sem que para isso seja mais preciso convocação de Mesa, nem ordem, ou requerimento, cobrando porém de tudo, quanto pagar quitações nos livros delas para todo o tempo constar e de como uns, e outros [,] assim o disseram [,] convieram, e uniformemente se ajustaram mandou o dito Ministro fazer esse termo em que todos assinou.⁶⁴

Desse termo de ajuste, celebrado em Salvador pela Irmandade de Nossa Senhora da Saúde e Glória, podemos destacar certas semelhanças, tanto na forma como nos meios empregados na ornamentação de igrejas, quanto as solicitadas pela Ordem Terceira de São Francisco ao mesmo pintor: o emprego de pintura em perspectiva; o uso de ouro em filhetes bornido; os fingimentos de pedra azul; as partes onde seriam empregadas a cor branca; a preferência dada ao pintor; a perfeição da execução. A Irmandade de Nossa Senhora da Saúde e Glória aprovou a obra realizada de pintura e dourado na sua igreja, pelo Pintor Domingos da Costa Filgueira expressando: ... “visto por nós, e examinada a dita obra achamos com toda a perfeição”...⁶⁵

⁶⁴ *Id. ibid.*

⁶⁵ No dia 15 de agosto de mil setecentos e setenta o irmão Juiz Custódio José de Andrade e irmãos da Irmandade de Nossa Senhora da Saúde e Glória foram examinar as obras concluídas por Domingos da Costa Filgueira. Deram por aceitas e a recebera. Ver: Termo do recebimento e aprovação da obra que se ajustou com o Mestre Domingos da Costa Filgueira de pintura, e dourado na forma em que declara o termo [,] a folha 12. In: RODRIGO e seus tempos. *Op. cit.*, p. 64.

Os encomendadores dessa obra, quando foram receber a entrega dos trabalhos determinados ao pintor, afirmaram que algumas coisas que o pintor executou em acréscimo, as fez por devoção.

3.3 PATRONOS E PINTORES

Durante o século XVII o predomínio do mecenato e da produção artística estavam sob a ação das ordens religiosas⁶⁶. Os Jesuíta foram os primeiros mestres e artistas.

A Companhia dos Inacianos “levou ao estabelecimento de verdadeiras oficinas de artes plásticas nos colégios”. A oficina de artes dos colégios era chamada de pinturia. Aí os trabalhos de pintura das imagens era conseqüente dos ofícios dos escultores e entalhadores anexos à carpintaria⁶⁷.

A primeira Igreja da Companhia de Jesus da cidade do Salvador foi erguida de taipa e durou até 1553. A segunda Igreja já se encontrava em ruína em 1557. A terceira foi reedificada por, Mém de Sá, e inaugurada em 1572 e durou até o século XVII. A igreja atual foi inaugurada em 1672. O coronel Francisco Gil de Araújo, herói das guerras contra os holandeses, encarregou-se da capela-mor, em 1654⁶⁸. Na ornamentação da Igreja e da Capela interior do Colégio contou com o irmão Luís Manuel, mestre da oficina dos entalhadores, e

⁶⁶ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A arquitetura e as artes plásticas no século XVIII brasileiro. In: ARAÚJO, Emanuel (Org). **O Universo Mágico...** *Op. cit.*, p. 77.

⁶⁷ LEITE, Serafim S. J. **Breve história da Companhia de Jesus no Brasil; 1549-1760**. Braga: Apostolado da Imprensa, 1993, p. 205.

⁶⁸ *Id. ibid.*, p. 209.

“com ele e os mais irmãos João Correia, Domingos Trigueiros, Mateus da Costa, Domingos Xavier, Cristóvão de Aguiar e Manuel de Sousa”⁶⁹.

Alguns rapazes aprendia também o ofício fora da Companhia. Após os ofícios de escultura e entalhe sucediam as pinturas e douramentos. Serafim Leite comentava que foram feitas obras de pintura representando Santo Inácio e São Francisco Xavier nas portas do camarim eucarístico do altar-mor, e na Capela interior do colégio uma pintura representando os passos de “S. Estanislau de Kostka em pintura Romana”⁷⁰.

Em 1697 faleceu no Colégio da Bahia o Padre Antônio Vieira. Por esse tempo ordenou-se que se fizessem o seu retrato em pintura. Na Biblioteca do Colégio, por cima da Sacristia, o forro foi pintado em perspectiva, por Antônio Simões Ribeiro⁷¹ intitulado, *Sapientia Aedificavit* que ainda hoje existe. Em 1740 foram colocados dezesseis quadros, feitos pelo irmão Francisco Coelho, na sala do refeitório representando, a ceia do Senhor, alguns santos da Companhia e retratos⁷².

Outro exemplo de obras de pintura são os quadros, representando os passos da Virgem, que ainda hoje estão sobre o arcaz da Sacristia que,

⁶⁹ *Id. ibid.*, p. 209-210.

⁷⁰ A Capela interior desapareceu em 1905 por causa de incêndio. *Id. ibid.*, p. 210-211.

⁷¹ Antônio Simões Ribeiro, pintor português esteve na Bahia no século XVIII. Além da atribuição de autoria da pintura do teto da Biblioteca da Companhia de Jesus, fez também a pintura do forro da sala grande das vereações do Senado da Câmara em 1736 (desaparecida). É considerado o introdutor da pintura de perspectiva na Bahia. O pintor executou obras nas cidades de Coimbra e Santarém em Portugal. ALVES, Marieta. **Dicionário...** *Op. cit.*, p. 145-146. Ver também: MELLO, Magno Moraes. *Op. cit.*, p. 141-157.

⁷² LEITE. *Op. cit.*, p. 211.

provavelmente, vieram de Roma⁷³. Entre os padres-mestres da Companhia de Jesus encontramos Carlos Belleville, de Ruão, que foi arquiteto da Igreja da missão francesa em Pequim e ficou na Bahia em 1708⁷⁴.

Manoel Querino ressaltava ainda, um pintor, clérigo, Frei Euzébio da Soledade, irmão do poeta Gregório de Mattos, mencionando que, além de pintor, foi poeta, músico, filósofo e matemático, sem atribuir a ele nenhuma obra⁷⁵. Muito embora sejam atribuídas a esse pintor as pinturas do forro em caixotões da Sacristia do Convento do Carmo representando a vida de S. Elias, realizadas no século XVII⁷⁶. No século XVIII Frei Estevão do Loreto realizou 32 painéis do forro em caixotões da Sala do Capítulo do Convento Franciscano⁷⁷.

Vemos, então, que a participação dos clérigos em pinturas na Bahia não se restringiu apenas a encomenda, mas, sobretudo, contribuiu para o aprendizado desse ofício, através de oficinas de artes. Foi somente no século XVIII que as associações leigas assumiram posição de mecenato⁷⁸.

⁷³ As origens desses quadros são apontadas por Carlos Ott que os atribuiu a “um insigne pintor de Roma”. Manuel Querino menciona esses quadros em número de 16. Foram pintados sobre lâmina de cobre, com a dimensão de 54 cm por 32 cm. Segundo esse autor “pertencem a escola Flamengo”. Ver: OTT, Carlos. **História das artes plásticas da Bahia, 1550-1990**. v.3. *Op. cit.*, p. 6. QUERINO, Manuel Raymundo. **Artistas bahianos**. Bahia: Oficinas da Empresa à Bahia, 1911, p. 44.

⁷⁴ LEITE. *Op. cit.*, p. 208.

⁷⁵ QUERINO, Manoel. **Artistas bahianos**. *Op. cit.*, p. 45.

⁷⁶ Frei Euzébio da Soledade, antes de cumprir votos, chamava-se Euzébio de Mattos. A atribuição da pintura da Sacristia do Convento do Carmo é dada por in: VALLADARES, Clarival do Prado. **Nordeste histórico e monumental**. Bahia: ODEBRECHT, 1990, p. 208.

⁷⁷ A atribuição dessas pinturas deve-se a: OTT, Carlos. **História das Artes...** *Op. cit.*, p. 21.

⁷⁸ OLIVEIRA, Myriam Andrade de. **A arquitetura...** *Op. cit.*, p. 77.

Diversos artistas pintores trabalharam para as confrarias realizando obras de pintura, como: Antônio Roiz Braga recebeu 200\$000rs da Ordem Terceira de São Francisco do ajuste feito por toda obra que fez de seu ofício⁷⁹; Domingos Luiz Soares fez douramento da obra de talha da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia e pintou a Capela do Santo Cristo em 1773⁸⁰; Hyronimo Pereira Guimarães fez douramento para Ordem Terceira do Carmo em 1721 e 1723⁸¹; José Pinhão de Matos fez serviços de pintura e douramento da Sacristia da Ordem Terceira do Carmo⁸²; Tomáz Francisco Cezimbra recebeu Rs 80\$000 pela pintura em charão do oratório para os passos das sextas-feiras da Quaresma da Ordem Terceira do Carmo⁸³; Francisco Roiz de Oliveira fez o douramento do arco da Capela de Santa Teresa, da Ordem Terceira do Carmo, em 1759. Para a Santa Casa pintou e dourou dois retábulos em 1791⁸⁴; João Alvares Correia pintou o teto da Sacristia da Santa Casa⁸⁵; Felipe de Santiago encarregou-se de pintar o teto em caixotões da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo em 1722⁸⁶; José Renovato Maciel pintou

⁷⁹ ALVES, Marieta. **O século...** *Op. cit.*, p. 2.

⁸⁰ ALVES, Marieta. **Dicionário...** *Op. cit.*, p. 174.

⁸¹ *Id. ibid.*, p. 86.

⁸² *Id. ibid.*, p. 111.

⁸³ *Id. ibid.*, p. 47. O termo charão refere-se ao verniz de laca originário da China.

⁸⁴ *Id. ibid.*, p. 125.

⁸⁵ OTT, Carlos. **História das artes...** *Op. cit.*, p. 9.

⁸⁶ *Id. ibid.*, p. 20.

e dourou o forro da Capela-Mor da Santa Casa de Misericórdia em 1763⁸⁷; José Joaquim da Rocha fez pinturas para a Santa Casa de Misericórdia, para a Igreja de Nossa Senhora do Pilar, para a Ordem Terceira de São Francisco, para a Ordem Terceira do Carmo e para as irmandades do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora da Conceição da Praia no século XVIII, além de outras que lhe foram atribuídas⁸⁸.

3.4 O EXERCÍCIO PROFISSIONAL DOS PINTORES

No século XVIII a produção e aprendizagem do trabalho artístico em pintura se davam através de oficinas. A oficina era uma espécie de fábrica e escola dirigida por um mestre de ofício⁸⁹. O sistema de trabalho era corporativo. À frente dessa forma de organização social do trabalho estava o mestre-pintor, designação profissional dada e utilizada para aqueles que melhor praticavam um ofício⁹⁰. Os livros das irmandades e ordens religiosas mencionavam freqüentemente o termo mestre-pintor ou pintor. A Ordem Terceira de São Francisco no ano de 1738, informava que “Por dinheyro ao M.^e pintor Antônio

⁸⁷ José Renovato Maciel já foi mencionado nesse capítulo quando se fez referência ao pleito realizado pela irmandade de Nossa Senhora da Saúde e Glória para obras de pintura na sua igreja. ALVES, Marieta. **Dicionário...** *Op. cit.*, p. 102.

⁸⁸ Ao pintor José Joaquim da Rocha foram atribuídos a autoria de cerca de 150 trabalhos de pintura por Carlos Ott. Muitas dessas atribuições foram realizadas no confronto estilístico entre obras do pintor sem base documental. O inventário das obras atribuídas se encontram em: OTT, Carlos. **A escola bahiana de pintura**. São Paulo: MWM Motores Diesel, 1982, p. 69-74.

⁸⁹ TRINDADE, Jaelson Britan. **A Corporação...** *Op. cit.*, p. 247.

⁹⁰ PASSOS, Zoroastro Viana. Cit. por LEVY, Hannah. **A pintura colonial do Rio de Janeiro**. *Op. cit.*, p. 51.

Roiz Braga...”⁹¹ da conta de despesa de obra executada. E mais ainda, no Livro Segundo de Acordãos, p. 89, a Ordem Terceira de São Francisco, ao contratar os ofícios de Domingos da Costa Filgueira, referia-se ao “Me pintor p.^a fazer a pintura...”⁹².

O mestre era quem arrematava e concebia o trabalho, segundo determinações dos encomendadores, e a ele “muitas vezes se exigia que (...) se encarregasse pessoalmente de alguns elementos importantes da obra – o painel ou a figura principal, por exemplo, ou desenho de rosto e mãos-cabendo a Oficiais auxiliares a fatura do resto da composição”⁹³. Os aprendizes do ofício exercitavam a preparação das tintas e dos painéis, e participavam dos trabalhos de elaboração das pinturas.

Os pintores eram, ainda, caracterizados pelas técnicas em que estavam habilitados: a pintura à óleo, a pintura à têmpera, pintura de dourado ou estufado⁹⁴. As técnicas estavam ligadas a execução de pinturas de painéis, pintura dos forros, encarnação de imagens, douramentos de obras de talhas. Os trabalhos mais freqüentes eram a pintura à óleo e o emprego da folha de ouro para os douramentos. Faziam, também, o uso da prata como revestimento decorativo: Joaquim Procópio Pereira prateou as armas da Ordem Terceira de São Domingos nas portas, em 1794⁹⁵.

⁹¹ ALVES, Marieta. **História da Venerável...** *Op. cit.*, p. 37.

⁹² *Id. ibid.*, p. 41.

⁹³ TRINDADE. *Op. cit.*, p. 248-249.

⁹⁴ LEVY, H. *Op. cit.*, p. 49.

⁹⁵ OTT, Carlos. **História...** *Op. cit.*, p. 55.

A organização das oficinas de pintura no Brasil se daria da mesma forma que em Portugal. Para cá vieram diversos mestres portugueses originando “novas oficinas admitindo aprendizes, formando novos quadros profissionais”⁹⁶. Os artistas portugueses, a maioria deles, eram sem grandes estudos de Academia mas conheciam “coisas essenciais como a inteligência das massas, do claro-escuro, perspectiva aérea, e outras”⁹⁷.

Nos finais do século XVIII a irmandade de São Lucas, que era a confraria dos artistas na cidade de Lisboa, intencionou estabelecer uma Academia de Artes para corrigir os abusos com a intromissão de outros oficiais no serviço da pintura. A pretendida Academia não logrou a ser estabelecida, e a própria irmandade extinguiu-se em 1808, devido às invasões napoleônicas⁹⁸. No Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas, de 1794, há algumas definições e fundamentos do que era a arte, muito úteis para o entendimento das tradições sobre a pintura:

1º Pintura he a arte de representar por meio de desenho, e colorido a apparencia dos objetos naturaes mostrando enganosamente o vulto dos corpos aonde não há mais que superficie; 2º o objecto da Pintura he a apparte imitação de todo o universo; 3º essa imitação he de duas sortes: qdº imitamos outras pinturas ou desenhos essa obra chamase cópia, mas aquela que imitamos ou cousas naturaes, ideaes, ou feitas por artes diversas, se chama original.⁹⁹

⁹⁶ TRINDADE. *Op. cit.*, p. 248.

⁹⁷ MACHADO, Cyrillo Volkmar. Cit. por TRINDADE, *Op. cit.*, p. 254.

⁹⁸ TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez. **A Irmandade de São Lucas, corporação de artistas**. Estudo do seu arquivo. Lisboa, [s.n], 1931, p. 5.

⁹⁹ *Id. ibid.*, p. 18.

Conclui-se, então, que o entendimento da pintura pelos artistas portugueses no final do século XVIII era a forma de representação por meio do desenho e da cor. A pintura criava a ilusão das coisas que eram instituídas através da imitação.

Essa imitação se daria pela cópia de composição de artistas consagrados ou pela invenção. Não há, portanto, no século XVIII o sentido pejorativo que hoje damos ao uso de cópia. A cópia era largamente utilizada pelos artistas, tanto na Europa, como no Brasil ao serem transplantadas as técnicas e os modelos europeus.

Os princípios da pintura, entendidos no final do século XVIII, eram:

A perspectiva das linhas, e das luzes e sombras; a arte de bem grupar os objetos e de dispôr vantajosamente os grupos; de contrapôr; de distribuir por grdes massas o clar' escuro; o talento de bem ver, escolher, imitar, e emendar a natureza vulgar com a ideal; a inteligência da composição, desenho, colorido, e movimento do pincel, o bom gosto, a graça, & todo o pintor deve possuir essas ptes fundamenta da profissão...¹⁰⁰

Os conteúdos ou temas que os artistas elaboravam na Bahia, referiam-se a iconografia religiosa. Os encomendadores as requisitavam para os espaços das igrejas e conventos. O mecenato é um gesto de “expressão do prestígio social e acto piedoso”¹⁰¹. Para a execução das pinturas, os encomendadores davam gravuras européias aos artistas, ou impressas nas bíblias e nos missais de Antuérpia, França e Alemanha, para servir de modelo¹⁰². Podia, porém, ocorrer que os artistas oferecessem os modelos dos

¹⁰⁰ *Id. ibid.*, p. 18.

¹⁰¹ SOBRAL. **Pintura**. *Op. cit.*, p. 357.

¹⁰² OTT, Carlos. **História...** p. 5.

motivos a ser pintados, visto que era hábito dispor de gravuras para elaboração de composições e uso na aprendizagem profissional: “O aprendizado de pintor fazia-se unicamente por meio de cópias de estampas e desenhos”¹⁰³.

Luis de Moura Sobral diz que o uso de gravuras como modelos ou como inspiração, foi um hábito generalizado durante o período barroco:

Sabemos hoje que mesmo os primeiríssimos nomes da época (Um Velazquez, um Rubens, um Poussin) não se furtavam a uma prática de trabalho profundamente arreigada nos hábitos profissionais. A gravura, instrumento por excelência para a divulgação de composições e de <<maneiras>> muito contribuiu para normalizar tipos iconográficos e para que a colossal produção pictural da época barroca fosse fácil e imediatamente compreensível.¹⁰⁴

A gravura foi a forma artística a qual os pintores recorreram como modelos. Esses se inspiravam nesses modelos, copiando as figuras, os gestos, o movimento, a perspectiva arquitetônica, a iconografia dos santos e seus atributos. A difusão da gravura no mundo europeu e América possibilitou a maior dinâmica da imagem. As gravuras difundiram os quadros de muitos artistas europeus. Foi uma forma de proporcionar o acesso as obras a um público maior¹⁰⁵. Em Portugal os modelos difundidos, através da gravura, eram

¹⁰³ Como evidência do uso da gravura pelos artistas como modelo no Brasil, para pinturas se refere a que foi utilizada pelo pintor do século XVIII João Nepomuceno Correia e Castro para a execução de painel na Igreja de Nossa Senhora Bom Jesus do Matosinhos em Congonhas (MG) extraída de um missal de 1701. Quando o pintor faleceu deixou relacionadas no seu testamento, estampas que possuía, assim como riscos e debuxos e as deixou para os aprendizes Francisco de Paula e Bernardino de Sena: Ver: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco. Antecedentes e modelos dos pintores Coloniais. São Paulo: **O Estado de São Paulo**, 18, 7, 1947. Esse artigo foi republicado in: RODRIGO e seus Tempos. *Op. cit.*, p. 125-126. Ver também: LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. In: **Pintura e escultura I**. São Paulo: FAU-USP; MEC-IPHAN, 1978, p. 97-144.

¹⁰⁴ SOBRAL, Luis de Moura. **Do Sentido das Imagens**. Lisboa: Estampa, 1996, p. 15.

¹⁰⁵ SALDANHA. *Op. cit.*, p. 61.

reproduções de obras dos artistas italianos, flamengos e franceses. Dom João V, O Magnífico, contratou gravadores estrangeiros para a Academia Real de História e recebeu de seu comissário, em Paris, 106 volumes de gravuras dos grandes gravadores da época¹⁰⁶.

Hannah Levy diz que as gravuras, de temas religiosos, tiveram grande difusão no Brasil e serviram de inspiração aos pintores que as utilizavam no seu ofício. Eram reproduções de gravuras originárias de artistas italianos e flamengos pós-renascentistas¹⁰⁷.

Portanto, a gravura foi o meio que o artista no Brasil utilizou como motivo, copiando-as no todo ou apenas escolhendo detalhes que recombinavam as suas partes. O seu emprego deveu-se as determinações dos temas que os encomendadores dos trabalhos artísticos propagavam e serviu de meio de aprendizagem da atividade da pintura com os pintores e suas oficinas.

O trabalho “corporativo” e a aprendizagem profissional nas oficinas dos mestres foi uma constante até o século XIX no Brasil¹⁰⁸. A ausência de assinatura do artista na obra nos séculos anteriores aos oitocentos, indicam a não importância dada a sua individualidade.

¹⁰⁶ *Id. ibid.*, p. 272.

¹⁰⁷ LEVY, Hannah. **A Pintura Colonial do Rio de Janeiro**. *Op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁸ Em 1813 foi criado na Bahia a aula pública de desenho. Seu primeiro professor foi o português Antônio da Silva Lopes. A partir de 1825 a cadeira de aula régia de desenho foi assumida por Franco Velasco, discípulo de José Joaquim da Rocha. Ver: TRINDADE. *Op. cit.*, p. 264; Ver também: FRANÇA, Acácio. **A pintura na Bahia**. Bahia: Imprensa Oficial, 1944, p. 41.

3.5 JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA

A origem desse pintor, que exerceu a sua profissão na Bahia no século XVIII, continua um enigma. Manoel Querino¹⁰⁹ disse que José Joaquim da Rocha era “homem de letras e, igualmente, artista de mérito, foi o fundador e mestre da escola de pintura da Bahia”¹¹⁰. Quanto à origem de nascimento, a tradição oral menciona vários locais como Minas Gerais, Rio de Janeiro ou mesmo a Bahia. No “Jornal de Notícias”, de outubro de 1906 Tristão R. Nunes publicou um artigo, afirmando que José Joaquim da Rocha nasceu em Minas Gerais¹¹¹. Mello Moraes publicou em 1866, o estudo sobre o “Brasil Social e Político” afirmando que José Joaquim da Rocha era mineiro. Daí se generalizou a opinião quanto a origem do pintor ser da Capitania de Minas Gerais.

¹⁰⁹ Manoel Querino natural da cidade de Santo Amaro da Purificação nasceu no dia 28 de julho de 1851. Foi aluno do Liceu de Artes e Ofícios de Salvador. Quando fundada a Escola de Belas Artes na Bahia matriculou-se na sessão de Arquitetura, freqüentando aulas de aritmética, geometria, desenho de figuras e ornatos, e elementos de arquitetura civil. Concluiu o curso em 1882 obtendo o diploma de desenhista da sessão de Arquitetura. Em 1883 ingressou no Curso de Arquitetura, mas não recebeu o diploma de arquiteto pois não havia quem ministrasse a cadeira de resistência dos materiais e estabilidade das construções. Foi premiado com menção honrosa e duas medalhas de prata pela Escola de Belas Artes. Lecionou desenho industrial em colégios. Foi professor no Liceu de Artes e Ofícios e no Colégio dos Órfãos de São Joaquim. Foi jornalista e abolicionista. Fundou os periódicos *A Província* e *o Trabalho*, defendendo os direitos da Classe Operária. Foi membro do Conselho Municipal em 1891. Foi sócio fundador do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Publicou diversos trabalhos sobre as Artes e os Artistas Baianos na Revista do IGHB. Escreveu também sobre os Costumes Africanos no Brasil. Ver: QUERINO, Manoel. **A Bahia de Outrora**. Salvador: Progresso, 1946.

¹¹⁰ QUERINO, Manoel. **Artistas bahianos**. *Op. cit.*, p. 50.

¹¹¹ O artigo do Jornal de Notícias referia-se aos pintores falecidos. Segundo Manoel Querino o autor da matéria jornalística fez afirmações incoerentes sobre o pintor José Joaquim da Rocha mencionando que o fundador da escola de pintura teria iniciado seu trabalho de pintura em 1740. Manoel Querino rebate essa afirmação defendendo que o discípulo de Rocha, Franco Velasco, nascido em 1780 não podia ter iniciado a aprendizagem com o mestre quando ele tivesse 90 anos. E como a aprendizagem de Franco Velasco “não deveria terminar em menos de oito annos” seria inadmissível que o mestre Rocha estivesse com 98 anos. Manoel Querino somente concorda com Tristão Nunes quanto a Franco Velasco ser discípulo do Mestre José Joaquim da Rocha, e afirma que a chegada de Rocha a Bahia só poderia ocorrer em 1775 em diante. *Id. ibid.*, p. 50.

José Rodrigues Nunes, discípulo do pintor Franco Velasco, informou no “Musaico”, volume II nº 4 de julho de 1845, sobre a origem do mestre José Joaquim da Rocha dizendo que: “quanto ao lugar do seu nascimento não se sabe ao certo; porque enquanto uns tem – n’o como natural de Minas Gerais, outros dizem que nascera no Rio de Janeiro ou na Bahia”¹¹².

O manuscrito intitulado “Noções sobre a procedência d’arte de Pintura na província da Bahia”, com cópia de letra de Alfredo do Valle Cabral (1851-1894), que se encontra na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, dizia que “em meados do século passado floresceu nessa capital, oriundo da província de Minas Geraes, o mestre José Joaquim da Rocha”¹¹³. O manuscrito ainda, comentava que ele foi homem culto e de letras “tanto por ser na Bahia fundador e mestre capital de uma escola de diversos discípulos”¹¹⁴.

Diante das diversas opiniões, a respeito da origem desse mestre-pintor que prestou serviços de pintura na Bahia, Marieta Alves dizia que “antecipamos calorosos e sinceros parabéns a quem desvendar o mistério que envolve a naturalidade do pintor José Joaquim da Rocha”¹¹⁵.

De fato, se desconhece ainda a naturalidade do pintor. O que se pode esclarecer é que houve dois homônimos de nome José Joaquim da Rocha na capitania de Minas Gerais no século XVIII. Um era engenheiro militar e fez diversos mapas cartográficos de sítios da Capitania de Minas Gerais no mesmo

¹¹² NUNES, José Rodrigues. Cit. por QUERINO, Manoel. *Id. ibid.*, p. 51.

¹¹³ Noções sobre a procedência d’arte de pintura na província da Bahia. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Códice II – 34, 4, 3 n.1, f. 1.

¹¹⁴ *Id. ibid.*, f. 1.

¹¹⁵ ALVES, Marieta. José Joaquim da Rocha, um enigma. **A Tarde, Bahia**. 27/07/1959, p. 5.

período que o mestre-pintor José Joaquim da Rocha realizava obras de pintura na Bahia¹¹⁶. Segundo Manoel Querino, o engenheiro José Joaquim da Rocha era tido como autor da “Memória histórica da capitania de Minas Gerais” “a quem Tiradentes fez referência em seu depoimento sobre a Inconfidência”¹¹⁷.

O outro homônimo, também de Minas Gerais, era o capitão-mor José Joaquim da Rocha nascido em Mariana, em 1777, e falecido em 1848, que foi destacada figura no Império com “eminente papel político, na Constituinte e na diplomacia, como ministro brasileiro junto a Santa Sé”¹¹⁸.

Com referência ao mestre José Joaquim da Rocha, Manoel Querino afirmava que o pintor fez a sua aprendizagem profissional na Europa, e chegando a Bahia, aí “fundou a primeira escola de pintura”¹¹⁹. Ainda sobre o lugar do aprendizado de pintura do mestre Rocha, um “ilustrado conterrâneo” citado por Cunha Barbosa, disse que em “1740 appareceu o pintor José Joaquim da Rocha em volta de sua viagem, que fez a Portugal onde adquiriu algum conhecimento na arte da pintura com especialidade na decoração dos tectos, então em moda, segundo o estylo romano”¹²⁰.

¹¹⁶ Com referência ao engenheiro mineiro de nome José Joaquim da Rocha ver: RESENDE, Maria Efigênia Lage. **Geografia histórica da capitania de Minas Gerais: José Joaquim da Rocha**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.

¹¹⁷ QUERINO, Manoel. **Artistas...** *Op. cit.*, p. 53.

¹¹⁸ *Id. ibid.*, p. 53.

¹¹⁹ *Id. ibid.*, p. 52.

¹²⁰ BARBOSA, Cunha. História das artes e sua marcha progressiva na Bahia. **Revista do IGHB**, Bahia, n.25, p. 256, 1900.

O que parece incorreto é a datação de 1740 para o retorno do pintor de Portugal, posto que, quando o pintor faleceu, em 1807¹²¹, tinha a idade de setenta anos. Tomando por base a sua idade quando faleceu, o pintor deveria ter nascido em 1737. O obscuro lugar de nascimento e a aprendizagem do pintor, o certo é que ele viveu e trabalhou na Bahia por volta de 40 anos. Foi irmão de várias irmandades como: Irmandade do Senhor Bom Jesus da Cruz, da Igreja da Palma, Venerável Ordem Terceira e da Imaculada Conceição da Beata Maria Virgem do Boqueirão¹²², Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Matriz de São Pedro Velho¹²³. Morou na Quintandinha entre 1764-1766¹²⁴, na freguesia de São Pedro¹²⁵, na “rua que vai da Praça para a Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe”¹²⁶, na freguesia de Santo Antônio¹²⁷, e na rua dos Capitães¹²⁸.

José Joaquim da Rocha executou obras de pintura e douramentos para diversas irmandades na Bahia. Trabalhou para irmandade da Santa Casa de Misericórdia, para as Irmandades do Santíssimo Sacramento e de Nossa

¹²¹ No Livro de óbitos da Sé, 1797, quanto aos óbitos de 1807 registra o falecimento de José Joaquim da Rocha morador na Freguesia de Santo Antônio, de moléstia interna, com setenta anos, conduzido para freguesia da Sé e amortalhado em hábito Augustiniano, e conduzido por pobres sendo sepultado na Palma. Ver: documento publicado por: Ott, Carlos. José Joaquim da Rocha. In: **Pintura e Escultura II**. São Paulo: FAU-USP; MEC-IPHAN, , 1978, p. 153. E também: ALVES, Marieta. **José Joaquim da Rocha... Op. cit.**, p. 5.

¹²² Ott, Carlos. **José Joaquim... Op. cit.**, p. 146 e 152.

¹²³ Ott, Carlos. **A Escola Baiana...** p. 65.

¹²⁴ Ott, Carlos. **José Joaquim... Op. cit.**, p. 115.

¹²⁵ *Id. ibid.*, p. 141.

¹²⁶ *Id. ibid.*, p. 149.

¹²⁷ *Id. ibid.*, p. 152.

¹²⁸ *Id. ibid.*, p. 125.

Senhora da Conceição da Praia, para a Ordem Terceira de São Francisco, para a Ordem Terceira do Carmo, para Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja do Pilar. Das obras executadas pelo pintor para as confrarias acima denominadas há documentos como recibos de pagamentos ou termos de resolução que comprovam a autoria de execução¹²⁹.

Vejamos então. Para a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Salvador fez inúmeros trabalhos de pintura e douramentos. Em 1º de julho de 1777 consta ter-se pago “Ao Me Pintor Jozé Joaq.m da Rocha importância do painel e retábulo da Capella Mor dessa Santa Caza, como consta do docum.to n.98 114\$340rs”¹³⁰. Em 1º de junho de 1778 “Ao Me Pintor José Joaquim da Rocha em dº dia importância da pintura que fes no retábulo e Cap: Mor dessa Santa Caza como consta do documento n34 – 580\$000rs”¹³¹.

Em 30 de junho de 1780 a Santa Casa pagou ao pintor a quantia de 32\$000 pela pintura e sanefas que fez para o painel da visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel, destinada à Secretaria como consta do documento nr. 99 do Livro de Receita 1779-1780 v.890 p.101. Em 1781 recebeu mais 15\$040

¹²⁹ A tradição oral atribue muitas obras a José Joaquim da Rocha, assim também Carlos Ott atribuiu várias outras com base em confronto estilístico e sem documentação de comprovação de autoria. Em 1961 em sua monografia sobre José Joaquim da Rocha resultante da pesquisa para o SPHAN, relacionou 52 trabalhos de pintura entre quais muitos atribuídos por ele. Em 1982 o mesmo pesquisador apresentava uma lista de pinturas executadas pelo mestre Rocha totalizando 150 obras, atribuindo-lhe autoria. Chegou mesmo a atribuir ao pintor a pintura do teto da igreja do Convento Franciscano de João Pessoa na Paraíba, obras do Convento de Santo Antônio em Igaracú, Pernambuco, na Igreja franciscana de Cairú na Bahia e muitas obras de pintura para igrejas e conventos em Salvador. Ver as relações das obras atribuídas in: OTT, Carlos. **José Joaquim...** *Op. cit.*, p. 154-157. OTT, Carlos. *A Escola Baiana de Pintura. Op. cit.*, p. 69-74.

¹³⁰ ASCMB Receita e Despesa 1777-1778. v.887, fo. 50r. In: OTT, Carlos. **José Joaquim...** *Op. cit.*, p. 133. Ver também: ALVES, Marieta. José Joaquim da Rocha... *Op. cit.*, p. 5.

¹³¹ ASCMB Receita e Despesa 1777-1778. v.888, p. 249. In: OTT, Carlos. **José Joaquim ...** *Id. ibid.*, p. 133. Ver também: ALVES, Marieta. José Joaquim da... *Op. cit.*, p. 5.

réis pela pintura do painel da visitação, constante do documento nr. 44 do Livro de Receita e Despesa 1780-1781, v.891 p.44. Ainda em 1781 o mestre-pintor fez a renovação do retrato de Francisco Fernandes do Cy, benfeitor da Santa Casa de Misericórdia, recebendo a importância de 10\$000 réis¹³².

Em 1786 José Joaquim da Rocha executou painéis para Santa Casa de Misericórdia que eram utilizados na Procissão dos Fogaréus. A declaração do pagamento efetuado pelas obras menciona:

Por 16 Payneis que contem, 8 Pasos e oyto Anjos com insignias da Paychão atendendo a ordem da Mesa; desse = me dar por cada hum.....	4\$000
Por 54 meynos catissais pratiados e dados doyraduras para mais durasão, cada hum.....	180
Soma dos payneis.....	16.....64\$000
Soma dos meynos catissas.....	54.....9\$720
	73\$720

[assinado:] Jozé Joaquim da Rocha¹³³.

Hoje, os sete painéis bifaces feitos pelo Mestre Rocha encontram-se no Museu de Arte da Bahia. Representam os passos da Paixão de Cristo e Anjos com as insignias da mesma paixão¹³⁴. Em 1792, José Joaquim da Rocha encaminhou um requerimento à Mesa da Santa Casa de Misericórdia, onde relacionava os serviços feitos por ele:

¹³² Ver: ALVES, Marieta. **José Joaquim...** *Id. ibid.*, p. 5.

¹³³ ASCMB. Documento da quantia de setenta e três mil setecentos e vinte réis pagos ao mestre pintor Jozé Joaquim da Rocha do importe da pintura dos oito painéis, que iam na Procissão dos Fogaréus e de dourar os castiçais, que novamente se fizerão para o trono da Capela Mor. 1786. f.2. Esse documento foi publicado por: FREIRE, Luíz Alberto Ribeiro. As “*Arma Christi*” de Eli du Bois e José Joaquim da Rocha. Separata de: **Rev. Museu**. Porto, IV série, n.8, p. 152-153, 1999.

¹³⁴ Luiz Alberto Ribeiro Freire encontrou na Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto-Portugal sete gravuras de autoria de Eli Du Bois e procedeu estudo comparativo entre essas gravuras e as pinturas dos anjos nas bandeiras usadas na Procissão dos Fogaréus feitas por José Joaquim da Rocha. Esse estudo é inédito em relação à análise de modelos em estampas européias com as pinturas de José Joaquim da Rocha. *Id. ibid.*, p. 151-181.

Dis José Joaq.m da Rocha, q elles fes a pintura, douram.to, e todas as mais obras da Capela Mor, o Corpo da Igr^a const.es da conta junta; e pr q dasd.as obras q.r ser pago P. a V. S., emais Snr.es seão serv.dos m.dar selhe satisfaça ER.M.

P. seis remates, e seis guarnisoens dos payneis da capella mor, eduas simalhas damesma tudo doyrado e bornido, pello preso.....	200\$000
Pela pintura das paredes.....	67\$000
P. seis payneis, dous de figuras enteyras e quatro de menor tamanho pelo preso.....	140\$000
Pello renovam.to do retabulo, teto, tochas.....	60\$000
P. deis portas de azul, em treis nas fingidas e guarnecidas de doyradura.....	20\$000
P. vinte bicheyros de doyradura e todos do zimborio.....	2\$000
Pello renovam.to do paynel da Capella mor digo do altar mor	50\$000
Soma 581\$800	

Ficando obrigado de baycho de todo esse preso retocar os payneis velhos p^a seporem na Sacristia.

Jozé Joaq.m da Rocha¹³⁵

Os seis painéis expressavam conteúdo temático alusivos aos passos de Nossa Senhora a saber: os dois maiores referem-se, um a Assunção de Nossa Senhora ao Céu, e o outro a Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade. Os quatro painéis, com molduras ovais, referem-se ao casamento de Nossa Senhora com São José, a Anunciação, a Apresentação do Menino Jesus ao templo, e a circuncisão do menino Jesus¹³⁶. Em 1796 o Mestre José Joaquim da Rocha fez a pintura de um Cristo, com a cana verde, para o recolhimento da Santa Casa de Misericórdia pelo que recebeu 12\$800 réis¹³⁷. Segundo Carlos Ott o paradeiro dessa pintura é desconhecido.

¹³⁵ Esse documento foi transcrito e publicado por: ALVES, Marieta. **José Joaquim...** *Op. cit.*, p. 5.

¹³⁶ Os quadros são existentes na Igreja da Santa Casa de Misericórdia. Fotografias sobre eles foram publicadas por: OTT, Carlos. **José Joaquim...** *Op. cit.*, p. 122, 124, 126, 128, 130, 132.

¹³⁷ ASCMB. Receita e Despesa 1795-1796 v.976 p.24. *Id. ibid.* p. 151.

Para as irmandades do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora da Conceição da Praia, assentadas na Igreja Matriz da Freguesia da Conceição da Praia, o mestre José Joaquim da Rocha fez a pintura do teto da nave da Igreja em 1773¹³⁸. Nessa obra utilizou da forma barroca de pintura perspectiva em voga em Portugal e na Europa¹³⁹.

José Joaquim da Rocha ainda fez a pintura de dois quadros para a Ordem Terceira de São Francisco:

Perante mim Secretário actual da ven.l Ordem Terceira da Penitencia de N. S. P. S. Francisco dessa cidade recebeo do nosso Irmão Sindico actual Francisco da Costa Carvalho. José Joaquim da Rocha sincoenta milr.^s em dinheir.^o emportancia dos dois quadros que pintou p.a as portas do oratório ou sepulcro da Snr^a da Soledade defronte dessa nossa Igreja constante do seu documento e quitação da mesma natureza nella;¹⁴⁰

O oratório de Nossa Senhora da Soledade não existe mais. Marieta Alves, consultando os arquivos da Ordem Terceira, nos diz que os devotos de Nossa Senhora aí concorriam com esmolas para os ornatos, que se achavam todo cuberto de dourados, e para as festas que promoviam ao culto da mesma Senhora¹⁴¹. O mestre-pintor executou também as obras de douramentos do retábulo da Capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, como consta do

¹³⁸ Ver: **Memória e mais papéis pertencentes às irmandades do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora da Conceição da Praia**. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – códice II 33, 26, 13.

¹³⁹ No terceiro capítulo tratarei sobre o uso da pintura perspectiva barroca nos forros de igrejas no século XVIII. Analisarei a pintura do teto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia e o programa imaculado de exaltação a Virgem, que se populariza após a Contra-Reforma. Em 1646 Dom João IV proclamou a Virgem da Conceição como padroeira de Portugal e domínios.

¹⁴⁰ Livro de Quitações 1800-1821 p. 13. O documento mencionado foi transcrito e publicado por: ALVES, Marieta. **História da Venerável...** *Op. cit.*, p. 176-177.

¹⁴¹ *Id. ibid.*, p. 177.

Livro de Receita e Despesa, de 1779 a 1780: “Despendeo mais o d° Tesour° coatro cento mil rs com Joseph Joaquim da Rocha Mestre Pintor e dourador pella obra do retabulo da nossa capela mor preço por que se ajustou e mostrou pello documento n.44”¹⁴².

Carlos Ott referindo a esse trabalho do mestre-pintor na Ordem Terceira do Carmo, acreditava que aí também estava pintado um painel na boca do retábulo. Porém, o recibo de pagamento da execução da obra nada esclarece, e muito menos a existência do referido painel pois, em 1788, um incêndio destruiu a Igreja¹⁴³.

Na Igreja de Nossa Senhora do Pilar, a irmandade do Santíssimo Sacramento encarregou ao mestre serviços de pintura e douramento de seis quadros. Esses quadros são os que se encontram na Sacristia da Igreja. Pela fatura deles recebeu 368\$000 réis em 1796¹⁴⁴. Quatro desses quadros estão emoldurados por cima do arcaz da sacristia, envoltos de talha dourada. Os temas representam a Eucaristia: Cristo dando a comunhão a São Pedro; a ressurreição de Cristo; um sacerdote judaico oferecendo o pão e o vinho; o Sacrificio do Cordeiro.

Embora só essas obras são autoria do mestre pintor José Joaquim da Rocha, comprovados com a documentação arquivística, localizadas por

¹⁴² Esse documento de pagamento a José Joaquim da Rocha foi publicado por: ALVES, Marieta. **José Joaquim...** *Op. cit.*, p. 5.

¹⁴³ OTT, Carlos. **José Joaquim...** *Op. cit.*, p. 135.

¹⁴⁴ Carlos Ott não transcreveu o teor desse recibo, apenas limitou-se a apontar nas notas de referência que o pagamento feito ao pintor que consta do Livro de Receita e Despesa 1792-1813 f.22r. *Id. ibid.*, p. 150.

Marieta Alves e Carlos Ott nos arquivos das irmandades baianas, a tradição oral atribuiu muitos outros trabalhos a esse pintor.

Ao mestre pintor foram atribuídos a execução de pinturas de painéis e nos forros de igrejas:

Na do hospício dos extintos Agostinhos de N. S. da Palma, com primorosos painéis nas respectivas nave e sacristia; na igreja matriz de São Pedro Velho. Actualmente retocada; na da capella de N. S. do Rosario da Baixa dos Sapateiros, com paineis na nave; na igreja da Ordem Terceira de São Domingos, com paineis na Sacristia. Depois retocada a cúpula.¹⁴⁵

Antônio da Cunha Barbosa, ao apontar o trabalho artístico realizado no Brasil colonial, referia-se à Bahia onde, segundo ele, sobressaiu José Joaquim da Rocha “que pintou as cúpulas das Igrejas da Conceição da Praia, de Nossa Senhora da Palma, e outros”¹⁴⁶. As outras obras que o autor menciona são as pinturas dos forros em Igrejas como São Pedro Velho, Nossa Senhora do Rosário da Baixa dos Sapateiros e a da Ordem Terceira de São Domingos¹⁴⁷. Cunha Barbosa provavelmente, se baseou no manuscrito “Noções sobre a procedência da Arte da Pintura na província da Bahia”, pois repete as mesmas informações do referido manuscrito.

As mesmas atribuições ao mestre Rocha de obras de pinturas são mencionadas por Cunha Barbosa no artigo intitulado “História das Artes e sua

¹⁴⁵ Essas pinturas foram atribuídas ao pintor pelas Noções sobre a procedência d'arte de Pintura na província da Bahia. *Op. cit.*, f.1 e f.1v.

¹⁴⁶ BARBOSA, Antônio da Cunha. Aspectos da arte brasileira colonial. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, v.97, t.61, p. 115, 1898.

¹⁴⁷ *Id. ibid.*, p. 115.

marcha progressiva na Bahia”¹⁴⁸. Manoel Querino confirmou, também, essas atribuições das obras de pintura a José Joaquim da Rocha e acrescentava, ainda, que o pintor executou pinturas nas cúpulas da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar¹⁴⁹ e da Igreja do Senhor dos Aflitos, em Salvador¹⁵⁰.

Outras pinturas em forros de igrejas baianas foram atribuídas ao mestre Rocha por Carlos Ott. As pinturas são a da portaria do Convento de São Francisco, a da Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, a da Igreja de Santo Antônio da Barra e Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Boqueirão. O “Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco” faz uma referência à pintura ao forro da portaria do Convento de São Francisco, apontando que essa foi realizada durante o período que Frei Domingos da Purificação era o quinquagésimo guardião do convento entre 1771 a 1774. Informa esse “Livro dos Guardiães” que nesse período “pintou-se a portaria pelo forro com frisos de ouro”¹⁵¹ sem mencionar quem a executou. Carlos Ott atribuiu essa pintura a

¹⁴⁸ Ver: BARBOSA, Cunha. **História das artes...** *Op. cit.*, p. 249-250.

¹⁴⁹ Embora Manoel Querino atribuísse a José Joaquim da Rocha a pintura do forro da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Marieta Alves encontrou no arquivo dessa irmandade um termo de resolução que encarregava ao mestre pintor José Theofilo Jesus, discípulo do mestre Rocha a pintura da obra, em 18 de junho de 1837. Portanto a autoria da obra não é de José Joaquim da Rocha e sim do seu discípulo. Ver: transcrição do Termo de Resolução da Irmandade do Santíssimo Sacramento da matriz do Pilar iniciado em 5 de agosto de 1799, p. 37. In: ALVES, Marieta. **Arquivo pessoal: produção intelectual; anotações, transcrições, diversos**. Arquivo do Estado da Bahia.

¹⁵⁰ Quanto a pintura da Igreja dos Aflitos, Carlos Ott também a atribuiu a José Joaquim da Rocha com base do confronto estilístico com outras obras do pintor. Maria Angela Moraes de Carvalho ao proceder um estudo do passado da Igreja dos Aflitos referiu-se ao Livro de Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Aflitos e Boa Sentença feito em 1825. No prólogo desse Livro de Compromisso, segundo a autora está narrada a fundação da Igreja em 1748. Nessa igreja não há documentos referentes ao século XVIII, apenas existem livros da irmandade a partir de 1819. Ver: OTT, Carlos. **José Joaquim...** *Op. cit.*, p. 155. Ver também: CARVALHO, Maria Angela Moraes de. Igreja dos Aflitos. In: Arquivo Público do Estado da Bahia. **Anais...** Bahia, v.43, p. 127-148, 1977.

¹⁵¹ Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia. **Revista do IGHB**, Bahia, v.69, p. 20, 1943.

Rocha datando de 1772¹⁵², e comparando-a com a pintura do forro da Igreja do Convento franciscano de João Pessoa, na Paraíba que, inclusive, também, havia atribuído ao pincel do pintor¹⁵³.

Quanto à atribuição ao pintor da execução do forro da Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, afirmou Carlos Ott, que o modelo de inspiração dessa pintura remontava aos anjos da pintura que Antônio Lobo fez na Igreja lisboense da Pena¹⁵⁴. Segundo Manoel Querino, a realização dessa pintura deve-se a Theofilo de Jesus, discípulo de Rocha¹⁵⁵.

A pintura do teto da nave da Igreja de Santo Antônio da Barra, também, foi atribuída a Rocha que provavelmente a executou em 1775. Ott fez a identificação dessa pintura, e de seis painéis que estão nas paredes da nave, em 1982. Segundo ele, durante anos não teve coragem de atribuir essas pinturas à Rocha, pois a pintura do forro havia sido restaurada por Rufino Sales que repintou as fisionomias do Cristo e de Nossa Senhora¹⁵⁶.

A pintura do teto da Igreja de Nossa Senhora do Boqueirão havia sido atribuída, por Manoel Querino, a Antônio Dias e Antônio Pinto, muito

¹⁵² Carlos Ott já havia atribuído ao mestre Rocha essa pintura na sua monografia sobre o pintor, em 1961, datando-a a execução em 1774. Em 1982, Ott modificou a data da execução para 1772, porque ele já conhecia “agora muito melhor a origem e a formação do estilo da pintura de José Joaquim da Rocha”. Ver: OTT, Carlos. **A Escola Baiana...** *Op. cit.*, p. 29.

¹⁵³ *Id. ibid.*, p. 43-44.

¹⁵⁴ *Id. ibid.*, p. 26.

¹⁵⁵ QUERINO. *Op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁶ Na base da pintura do medalhão central no forro da nave da Igreja de Santo Antônio da Barra, consta que Francisco Rufino Sales restaurou essa pintura no século XIX. O pintor Francisco Rufino Sales ainda retocou no século XIX as pinturas dos tectos da Igreja dos Aflitos, da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos e da Igreja da Palma. Ver: QUERINO, Manoel. *Id. ibid.* p. 84.

embora Carlos Ott atribuisse essa pintura ao mestre Rocha dizendo que, durante a restauração dessa pintura, aproveitou o andaime que ali foi armado, e subiu nele, notando que a figura de Nossa Senhora havia sido “deformada por restauradores incompetentes”¹⁵⁷. Por fim, atribuiu essa pintura a Rocha pelas figuras de anjos condenados ao inferno¹⁵⁸ que despencam do céu.

Outra pintura que se atribui à autoria de José Joaquim da Rocha foi a do forro da Capela do Salvador no Convento Carmelita de Salvador. Entretanto, Edgar de Cerqueira Falcão indicou essa pintura como sendo de Eusébio de Mattos¹⁵⁹.

As atribuições de obras de pintura ao pincel do pintor José Joaquim da Rocha apontaram, ainda quais as influências que o pintor tivera de mestres portugueses, italianos e flamengos. Citou-se como influenciadores do estilo de Rocha, os pintores portugueses Antônio Lobo e Jerônimo de Andrade, os italianos Veronese, Ticiano, Michelangelo e Andrea Pozzo, os flamengos Otto Van Veen e Rubens¹⁶⁰.

José Joaquim da Rocha foi mestre de diversos aprendizes em pintura na Bahia. Nas “Noções sobre a procedência d’arte de Pintura na província da Bahia” faz referências a discípulos do mestre pintor citando “Lopes,

¹⁵⁷ Ott, Carlos. **A Escola Baiana...** *Op. cit.*, p. 22.

¹⁵⁸ *Id. ibid.*, p. 22.

¹⁵⁹ Edgar de Cerqueira Falcão fez um catálogo fotográfico, em 1940 indicando que a pintura da Capela do Salvador era de Eusébio de Matos. Ver: FALCÃO, Edgar de Cerqueira. **Relíquias da Bahia**. São Paulo: Lanzara, 1940, p. 95.

¹⁶⁰ Carlos Ott apontou as influências nas obras de José Joaquim da Rocha, indicando que nas suas pinturas de perspectiva, sob os forros, adotou o estilo do pintor Andrea Pozzo e dos pintores portugueses Antonio Lobo e Jerônimo de Andrade. De Veronese se inspiraria Rocha no uso da cor da palheta Veneziana. De Michelangelo a figura de Deus Padre. Ver: OTT, Carlos. **A Escola Baiana...** *Op. cit.*, p. 10-74.

Marques, Nunes da Matta (...), Veríssimo, Sousa Coutinho, José Theofilo de Jesus e Antônio Joaquim Franco Velasco”¹⁶¹. Manoel Querino em “Artistas Baianos” apontou que José Joaquim da Rocha encarregou-se de muitas obras, no século XVIII, e preparou discípulos ou aprendizes que lhe auxiliaram. Sobre os pintores Lopes e Marques nada se sabe e nem a identificação de trabalhos realizados por eles. Com referência a Nunes da Matta, Marieta Alves indica que, em 1804, esse pintou a fachada da Igreja da Santa Casa de Misericórdia e fez serviços de douramentos, tanto na Santa Casa como na Igreja de Nosso Senhor do Bonfim¹⁶².

Veríssimo de Freitas, José Theophilo de Jesus e Franco Velasco se destacariam no século XIX nos serviços de pintura de painéis e tetos de igrejas baianas¹⁶³.

Os discípulos distinguiram-se nos trabalhos de pintura, honrando o aprendizado que tiveram do Mestre José Joaquim da Rocha, que trabalhou muitos anos na Bahia, onde veio a falecer em 1807. Carlos Ott compartilhando com a idéia do mestre Rocha ter aprendido o ofício de pintura em Portugal, esclareceu que, após a sua vinda da Metrópole, teria iniciado no serviços de

¹⁶¹ Noções sobre a procedência d’arte de Pintura na província da Bahia. *Op. cit.*, f.2.

¹⁶² ALVES, Marieta. **Dicionário de...** *Op. cit.*, p. 107-108.

¹⁶³ Ver: OTT, Carlos. **A Escola Baiana...** *Op. cit.*, p. 75-146. QUERINO, Manoel. **Artistas Baianos.** *Op. cit.*, p. 57-67. BARBOSA, Antônio da Cunha. **Aspectos ...** *Op. cit.*, p. 116-117. ARAÚJO, Emanuel. **A mão afro-brasileira:** significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988, p. 29-34.

pintura na Santa Casa de Misericórdia como oficial de Leandro Ferreira de Souza¹⁶⁴.

Segundo Marieta Alves, José Joaquim da Rocha era uma pessoa muito estimada na Bahia. O seu nome apareceu como terceiro testamenteiro no testamento legado pelo Padre Domingos da Costa Coelho¹⁶⁵.

José Joaquim da Rocha era dotado de talento e grande reputação na sua época. As irmandades encarregaram ao pintor muitos serviços nos seus templos¹⁶⁶.

Muito embora se admita que o talento do pintor fosse capaz de produzir belos resultados, entretanto algumas imperfeições transparecem nas figuras e decorações de tetos das igrejas¹⁶⁷. Nas representações de arquitetura fingida notam-se o adensamento das formas “com sombras assas cruas, de modo que fazia a passagem para as meias tintas, como de salto”¹⁶⁸. Apesar da crítica relacionar às imperfeições, ressaltava que as tonalidades tendiam para o loiro, e que “as cabeças das figuras tinham expressão, suas roupas eram bem lançadas, os toques chatos e as gradações aérea não era sem merecimento”¹⁶⁹.

Quanto à perspectiva nota-se que o pintor, muitas vezes, pecava, mas o sentido da ilusão permanecia, e é “no tecto do já citado São Pedro, que tal

¹⁶⁴ Segundo Carlos Ott o primeiro trabalho de Rocha na Bahia foi a pintura de um painel representando Cristo na coluna da flagelação para o Recolhimento de Moças da Santa Casa. Ott, Carlos. **Escola Baiana...** *Op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁵ ALVES, Marieta. **José Joaquim...** *Op. cit.*, p. 5.

¹⁶⁶ BARBOSA, Cunha. **História das Artes...** *Op. cit.*, p. 256.

¹⁶⁷ *Id. ibid.*, p. 256.

¹⁶⁸ *Id. ibid.*

¹⁶⁹ *Id. ibid.*

resultado apparece, talvez porque inda elle estava no vigor do seu talento”¹⁷⁰. A pintura do teto de São Pedro Velho não existe mais, pois o templo foi demolido em 1913. De todo o trabalho realizado pelo Mestre José Joaquim da Rocha é exemplar a pintura do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia.

¹⁷⁰ *Id. ibid.*

4 A CONCEIÇÃO DA PRAIA

4.1 A IGREJA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA E SUAS IRMANDADES

A Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia está localizada, ainda hoje, junto ao mar, na Cidade Baixa (ver figura n. 3 no anexo). Nessa localidade funciona o porto marítimo da cidade do Salvador. A atual igreja foi reedificada em meados do século XVIII, pelas Irmandades do SS. Sacramento e de Nossa Senhora da Conceição, no sítio, antigamente denominado de Ribeira do Gois, ao lado do Arsenal da Marinha. Esse antigo desembarcadouro junto a rua da praia era o local onde as naus faziam a aguada, a reparação das suas velas e mastros, e o embarque das mercadorias da terra como o açúcar, a aguardente, a farinha de pau, e o tabaco.

Gabriel Soares de Souza em “Notícia do Brasil”, declarava que essa parte da cidade possuía fontes para abastecer os navios. Era também onde a população também se abastecia, “por serem essas fontes de muito boa água”¹. No século XVI, ele dizia, que nesse desembarcadouro, havia uma ermida sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição, que “foi a primeira casa de oração e obra em que se Tomé de Souza ocupou”².

¹ SOUSA, Gabriel Soares de. **Notícia do Brasil**. São Paulo: Martins, [19--], t.1, p. 264.

² *Id. ibid.*, p.264.

A armada de Tomé de Souza, da qual constava diversas embarcações desembarcava nessa Capitania em 1549, com o objetivo da fundação da cidade do Salvador.

A nau capitânea denominava-se a “Conceição”³. Serafim Leite diz que as outras naus da armada, eram a do “Salvador”, e da “Ajuda”. O Governador-Geral, ao fundar a nova cidade, tinha erguido uma igreja na praia, “que ficava fora da cidade propriamente dita”⁴. A cidade do Salvador foi construída num promontório, tendo por face a costa da Baía de todos os Santos, local excelente para a sua defesa. Entre as portas de Santa Luzia e de Santa Catarina, ergueram-se as Igrejas da Ajuda e a do Salvador, e fora dos muros, na praia, a Igreja da Conceição.

Dom Marcos Teixeira, 5º Bispo da Bahia, determinou “a criação da paróquia de Nossa Senhora da Conceição da Praia”⁵, em 1623, no período em que D. Diogo Menezes era o governador do estado do Brasil. Por meio desse ato, a antiga ermida transformava-se em Igreja Paroquial e a Senhora da Conceição permaneceu como oraga. Na “Memória e mais papéis pertencentes as Irmandades do SS. Sacramento e de Nossa Senhora da Conceição da Praia” o irmão João José Lopes Braga afirmava que, no local em que se achava edificada a Paroquial Igreja existia “anteriormente uma capella particular da família dos

³ WILDBERGER, Arnold. Tomé de Souza, fundador da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia e da Cidade do Salvador em 1549. In: BARBOSA, Manoel de Aquino (Org). **O bicentenário de um monumento baiano**. Salvador: Beneditina, 1971, p. 32.

⁴ LEITE, Serafim. A Companhia de Jesus e o culto de Nossa Senhora da Conceição no Brasil. **Brotéria Revista Contemporânea de Cultura**, Lisboa, v.43, n.6, p. 591, 1946.

⁵ VILELA, D. Avelar Brandão. Oração proferida na Basílica da Conceição da Praia, 1972. In: BARBOSA, Manoel de Aquino. **Freguezia da Conceição da Praia 1623-1973**. Salvador: Beneditina, 1973, p. 25.

Cavalcantes Albuquerque, com a invocação de Nossa Senhora da Conceição, de cuja fundação não existe memória, e apenas pela tradição se sabe ser capella de um engenho de assucar, *q̄ alli existia*⁶. A informação de João José Lopes Braga, sobre a origem da capela de Nossa Senhora da Conceição, foi contestada por José da Silva Bastos. Este último dizia ser injustificável tal origem, pois “só em 1723, isto é, um século depois da erecção da capella em Matriz, (como se refere a mesma memória), é que apparece pela 1ª vez o nome da familia dos Cavalcantes Albuquerque na pessoa do juis eleito nesse anno – Bernardino Cavalcante D’Albuquerque”⁷.

José da Silva Bastos concluiu que diante de “tão escuro assumpto” lhe pareceu provável que a antiga Capela, sob a invocação da Senhora da Conceição, pertencesse a família dos Garcias de Aragão e Garcias D’Ávila.

Sobre a origem desse templo e a Imagem da Conceição, o Frei Agostinho de Santa Maria dizia que é “a primeyra, que com mayor devoção se venera, he a Santissima Imagem de Nossa Senhora da Conceyção, com quem geralmente toda aquella cidade tem particular devoção”⁸. O Frei Santa Maria informou que naquele sítio da Praia havia uma família de gente chamada “Aragõens”. Esses eram uma família das mais ricas da Bahia. Possuíam terras e

⁶ Memória e mais papéis pertencentes às irmandades do SS. Sacramento e de Nossa Senhora da Conceição da Praia, por João José Lopes Braga. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Códice II-33, 26, 13. (folhas inumeradas)

⁷ Em meados do século XIX, José da Silva Bastos era irmão procurador da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição. A sua notícia versava sobre a instituição da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, e desenvolvimento do templo, em que se achava constituída juntamente com a Irmandade do SS. Sacramento. Esse documento se encontra agregado na Memória coligida por João José Lopes Braga. Ver: **Memória... Op. cit.**

⁸ Santa Maria, Agostinho de. Santuário Mariano e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora. Salvador: **Revista do IGHB**, Bahia, nº 74, p. 73, 1947.

fazendas. Muito embora não se soubessem o nome do devoto fundador da Casa do Mistério da Conceição e o ano da sua fundação, Frei Santa Maria dizia que “só se sabe que he muyto antiga, e a sua antiguidade poderá passar de cem anos”⁹. Segundo o Frei Santa Maria, com o aumento da população naquele sítio da Praia, foi necessário ao Prelado da Bahia erigir uma nova Paróquia. E porque a casa da Senhora da Conceição estava situada naquele lugar, solicitou-se aos “Aragoens”, padroeiros daquela casa, para erigir nessa ermida a Igreja Matriz dessa freguesia, “no que elles vierão generosamente, e assim se erigio a Casa da Senhora em nova Paroquia”¹⁰.

Francisco Vicente Vianna na “Memória sobre o Estado da Bahia”, esclareceu que quando D. Marcos Teixeira ergueu a Freguesia em 1623, havia uma antiga capela pertencente a família dos Cavalcantes Albuquerque. Francisco Vianna reiterava a afirmação de Gabriel Soares de Sousa, segundo a qual a Capela da Conceição fora obra de Tomé de Souza. E para tanto fez referências a uma carta de 8 de abril de 1555 de D. Duarte da Costa a El-Rei. Nessa carta o 2º Governador Geral dizia ter ouvido uma missa naquela ermida, no dia de Nossa Senhora da Conceição.¹¹

Segundo Francisco Vianna, a ermida da Conceição foi obra de Tomé de Souza que:

a erigio em terras de seu possessorio, como, segundo seu regimento lhe era permittido ter, e, passando, quando em 1553 se retirou do

⁹ *Id. ibid.*, p. 73.

¹⁰ *Id. ibid.*, p. 74.

¹¹ Carta de Duarte da Costa cit. por Vianna, Francisco Vicente. **Memória sobre o estado da Bahia**. Bahia: Diário da Bahia, 1893, p. 297.

governo, todas as terras que possuía, por compra ou doação, a Garcia D'Ávila fundador da família d'aquelles Cavalcantis de Albuquerque, é claro que a capella em questão foi a Thomé de Sousa construído.¹²

Francisco Vianna dizia que a capela da Conceição foi construída por Tomé de Souza no século XVI. E depois, ela passou por compra ou doação a família dos Garcia D'Ávila, e os seus descendentes, os Cavalcantes de Albuquerque. Quando a Igreja foi erguida em Igreja Matriz, “nella logo se erigiam as irmandades do SS. Sacramento e Nossa Senhora da Conceição”¹³.

Frei Agostinho de Santa Maria nos diz que pelos anos de 1645 se erigiu a Irmandade da Senhora da Conceição. Essa informação ele encontrou no “Livro de Compromisso” da referida Confraria¹⁴. Informa que, ao ser construída a Paróquia, os paroquianos concorreram com zelo para adornar a Igreja. Eles fizeram reparos e adornaram-na: “por ser aquella freguesia a mayor da cidade, e a mais cheia de moradores; como he também das mais ricas, assim tambem he uma das melhor fabricadas; porque são nella moradores, quasi todos os homens de negocio”¹⁵.

Depois que a ermida da Conceição foi elevada a grandeza de Paróquia, os devotos da Senhora da Conceição fundaram uma Irmandade à Santíssima Mãe de Deus, “pela grande devoção com que todos a amão, e venerão”¹⁶. As festas que faziam, a sua Senhora, como dizia Frei Agostinho de

¹² *Id. ibid.*

¹³ *Id. ibid.*

¹⁴ Santa Maria, Agostinho de. *Op. cit.* p. 74.

¹⁵ *Id. ibid.*

¹⁶ *Id. ibid.*

Santa Maria, eram de muita grandeza e grande aparato. A festa da Conceição realizava-se no dia 8 de dezembro (como ainda hoje). Faziam sempre um Tríduo com o Senhor manifesto no dia 8, 9 e 10 de Dezembro: “nesses dias tem a Senhora hum grande Jubileu, e assim concorrem àquella solemnidade quasi todos os moradores a lucrar as suas graças, e assistir à festividade da Senhora pela grande devoção, que lhe tem, e por ser aquella sua casa a única dedicada a esse mysterio soberano”¹⁷. Após as festas da Conceição, os irmãos da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição elegiam os seus oficiais e o irmão juiz. Segundo Frei Agostinho de Santa Maria, se nomeava para juiz uma pessoa da família dos Aragões. Isso se dava devido a devoção dessa família, à Senhora.¹⁸

As Irmandades de Nossa Senhora da Conceição da Praia e a do SS. Sacramento eram as principais confrarias que foram instituídas na Igreja da Conceição. Não se sabe ao certo, porém, o período de instalação da Irmandade do SS. Sacramento.

João José Lopes Braga, na sua citada “Memória”, dizia que quando a antiga ermida foi elevada a categoria de matriz, a Irmandade do SS. Sacramento ali estabeleceu-se¹⁹. O Papa Paulo V, em 1616, havia declarado que a Confraria do SS. Sacramento podia ser instituída em cada Igreja Paroquial. Em 1617, o mesmo papa defendeu, também, o privilégio da Virgem Maria:

¹⁷ *Id. ibid.*

¹⁸ *Id. ibid.*, p. 75.

¹⁹ **Memória...** *Op. cit.*

“declarando que ninguém se atrevesse a ensinar publicamente que a Virgem Santíssima teve pecado original”²⁰.

Na Igreja Matriz da freguesia da Conceição da Praia o padre Antônio Vieira pregou, em 1635, o sermão da “Conceição da Virgem Senhora Nossa”, em que defendia esse mistério²¹.

No século XVII, nessa Igreja, foram instaladas outras confrarias de leigos: a Irmandade de São Benedito e a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Praia. Sobre a Irmandade do Rosário dos Pretos, o padre Manoel de Aquino Barbosa afirmava que essa confraria foi instituída na matriz em 1688²².

A outra, a Irmandade de São Benedito, teve o seu livro de Compromisso elaborado no ano de 1684. No Cap. I desse Compromisso, tratava-se da invocação dessa Santa Irmandade, dizendo que a:

protecção, e invocação debaixo da qual essa Santa Irmandade confia crescer, esempre hir adiante com grande gozo, eriqueza desuas almas, é beneplácito detodos he do gloriozo S. Benedito, cuja festa sefarão com grande solemnidade no dia que adiante se declara, e ordenamos que quando sefizer a entrega aos novos officiais se Releão os capitulos defte Compromisso para o guardarem afsim e da maneira que nelle se contem.²³

²⁰ BARBOSA, Manoel de Aquino. **Efemérides da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia**. Salvador: Beneditina, 1970, p. 17.

²¹ VIEIRA, Antônio. Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa. In: **Sermões**. Porto: Lello e Irmãos, 1959, v. IV, t. 10, p. 147-164.

²² Barbosa. **Efemérides...** *Op. cit.*, p. 26.

²³ Compromisso da Irmandade de São Benedito da Matriz de Nossa Senhora da Conceição da Praia, 1684. Arquivo Público do Estado da Bahia. Doc. 614-2.

Nessa Irmandade, os seus oficiais eram eleitos no dia da festa do glorioso S. Benedito. Os membros da mesa administrativa eram: juiz, escrivão, procurador e os mordomos. O irmão juiz deveria ser homem preto com condições de dar esmola para o aumento da Irmandade, e o procurador deveria ser “homem de bom zello”²⁴. A admissão de irmãos efetivava-se através do pagamento de um valor de oitocentos réis. As pessoas pobres, porém, que quisessem servir a Deus e ao glorioso Santo, não eram impedidas de entrar nessa Irmandade. No século XVIII, alguns capítulos do livro de Compromisso foram reformados. Em 1764 a Irmandade de São Benedito, instituída na Matriz da Conceição teve o seu livro de Compromisso aprovado por El-Rei D. José²⁵.

Embora houvessem várias confrarias instaladas na Igreja Matriz da Conceição da Praia, a decisão de obras na Igreja caberiam as Irmandades principais, a do SS. Sacramento e de Nossa Senhora da Conceição. Segundo Russell-Wood, a irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Praia teve a aprovação de seu Compromisso pelo Ordinário em 1645. Esse Compromisso iniciava com o evangelho segundo Mateus, que descrevia o livro da geração de Jesus Cristo. Nos trechos finais da descrição se dizia:

“Eliachim autem gènuít Azòr: Azòr autem gènuít Sadòch: Sadòch autem gènuít Achim: Achim autem gènuít Eliud: Eliud autem gènuít Eleàzar:

²⁴ *Id. ibid.*

²⁵ Provisão Régia de 1764 que aprovava e confirmava o Compromisso da Irmandade de São Benedito. Arquivo Público do Estado da Bahia. Doc. 614-2.

Eleazar autem genuit Mathan: Mathan autem genuit Iacob: Iacob autem genuit Ioseph virum Mariae de qua natus est Jesus qui vocatur Christus”²⁶.

Nesse Compromisso se ordenava que o indivíduo que pretendesse entrar na Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Praia teria que confessar e comungar. Se ele fosse casado teria que dar mil reis de esmola, e se solteiro, cinco tostões. Se fosse mulher ou homem idoso daria também a quantia de mil réis. O membro dessa Irmandade, quando falecia, tinha o seu corpo acompanhado pelos irmãos, à sepultura, e dez missas por sua alma. Os irmãos também rezavam 15 Pai-nossos e 15 Ave Marias pela alma do irmão defunto.²⁷

A Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Praia guardava a festividade da sua oraga. A festa era organizada no dia a ela consagrada, com suas vésperas. Os irmãos assistiam assistir as missas vestidos com as suas opas, e supririam a cera necessária para os ofícios. O tesoureiro e o procurador da Irmandade tinham a obrigação de cuidar da sua fábrica.²⁸

No dia 8 de dezembro, a irmandade realizava a procissão anual de Nossa Senhora da Conceição. Os pregadores, nos dias da festa, recebiam

²⁶ Tradução: “Eliaquim foi o pai de Azor. Azor foi o pai de Sadoc; Sadoc foi o pai de Aquim; Aquim foi o pai de Eliud. Eliud foi o pai de Eleazar; Eleazar foi o pai de Matã; Matã foi o pai de Jacó. Jacó foi o pai de José, o esposo de Maria, da qual nasceu Jesus que é chamado o Messias”. Bíblia. Mateus, 1: 13-16. Compromisso da Irmandade da Imaculada e Sacratíssima Virgem Nossa Senhora da Conceição cit. por Russell-Wood, A.J.R. Aspectos da Vida Social das Irmandades Leigas da Bahia no Século XVIII. In: BARBOSA, Manoel de Aquino (Org.). **O bicentenário**. Op. cit., p. 161.

²⁷ *Id. ibid.*, p. 162.

²⁸ *Id. ibid.*, p. 163.

espórtulas da Irmandade. Na festividade à Nossa Senhora da Conceição, a música era tocada por orquestra.

Em 8 de dezembro de 1713 as despesas com a festa anual de Nossa Senhora da Conceição foram:

a música toda da festa – 30.000; os pregadores nos tres dias – 18.000; Vigário pela festa e ofício 8.640; Padres Coadjutores – 7.000; licença para expor o SS. Sacramento – 580 réis; azeite de peche para as luminárias – 680 réis; armador da armação da festa – 27.680; 23 Missas dadas aos Padres Confessores nos tres dias da festa – de esmola de 400 reis – 13.200.²⁹

Com o rápido crescimento da população, em razão da sua localidade junto ao porto, os paroquianos da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia reconheceram que, a sua matriz, era insuficiente para a cura de tantas almas. Em 1736 a mesa administrativa da Irmandade do SS. Sacramento resolvia demolir a Igreja, para em seu lugar construir um “templo digno do culto de Deus vivo”³⁰. Encarregaram ao Tenente Coronel de Engenheiros, Manoel Cardoso de Saldanha, delinear o risco da Igreja. Esse risco foi submetido aos homens mais entendidos nessa matéria e mereceu aprovação. Decidiram que todo o edificio fosse construído de pedra de cantaria, ou lioz. Para tanto mandaram buscar essas pedras em Portugal, nomeando em Lisboa como seu procurador Antônio Alves dos Reis³¹. Enviaram para Lisboa uma via do risco e da planta, e autorizaram contratar na metrópole um mestre pedreiro que fosse capaz de desempenhar a obra na cidade do Salvador. Autorizaram,

²⁹ BARBOSA, Manoel de Aquino. **Efemérides...** *Op. cit.*, p. 33.

³⁰ **Memória...** *Op. cit.*

³¹ *Id. ibid.*

também, contratar um mestre canteiro para lavrar e remeter todas as pedras necessárias.

O mestre Eugênio da Motta foi contratado, e veio à cidade do Salvador, levantar a edificação da nova Igreja. Para tanto a irmandade do SS. Sacramento obrigava a pagar-lhe 1.200 réis, para cada dia de trabalho, e mais “96\$000 para despesa de sua vinda, e outra igual quantia para regresso”³². Foi também contratado o mestre canteiro Manoel Vicente, para lavrar e remeter toda a pedra de lioz. As pedras foram preparadas no Telheiro do “Passo de Arcos em Lisboa”³³.

Em 1738, eram oficiais da mesa do SS. Sacramento o juiz Sebastião Ribeiro, o escrivão Bartholomeu Domingues, o tesoureiro Francisco Teixeira Alves, e o procurador Manuel Rodrigues Reis³⁴. Esses membros da irmandade fizeram o traslado do SS. Sacramento, e mais Imagens da Matriz, para a capela do Corpo Santo, filial dessa Freguesia, com solene procissão. Em seguida, ordenaram a demolição da velha Igreja Matriz e principiaram a abertura dos alicerces da nova edificação. Em 1739, lançou-se os fundamentos da nova Igreja: “cuja obra foi progredindo com rapidez, apesar dos grandes dispêndios de tão magnífica e sumptuosa fabrica, sempre administrada pelas Mesas que se ião succedendo, e debaixo da direcção do Mestre Eugenio da Motta”³⁵. Embora a Irmandade do SS. Sacramento deliberasse sobre a

³² *Id. ibid.*

³³ *Id. ibid.*

³⁴ *Id. ibid.*

³⁵ *Id. ibid.*

construção, conforme se dizia na “Memória” organizada por João José Lopes Braga, José da Silva Bastos em sua “Notícia” afirmava que:

“o engrandecimento, e riqueza das duas Irmandades q̃. reconhecendo a insufficiencia daquela Capella, erigida em Matriz para abrigo de tão crescido rebanho, apesar da reconstrucção e augmento determinarão a demolição della, e delinearão então o magestoso templo”...³⁶

As duas Irmandades instaladas na Igreja Matriz foram quem, conjuntamente, resolveram demolir e reedificar o templo.³⁷ Em 1753, uma Provisão Régia de El-Rei, D. José I, destinava, “por especial graça”³⁸, a quantia de 12.000#reis para a ajuda das obras da Capela-Mor e Sacristia³⁹.

Germain Bazin, em “Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil”, publicou essa Provisão Régia de El-Rei D. José I⁴⁰. Nesse documento, “D. José por Graça de Deos Rey de Portugal... como Governador, e perpétuo Administrador que sou do Mestrado, Cavalaria, e Ordem de N. Sr. Jesus Christo”⁴¹, fazia saber que ele, atendendo a uma representação⁴² dos irmãos da

³⁶ *Id. ibid.*

³⁷ José da Silva Bastos, da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Praia, afirmava que a resolução de demolir o antigo templo, foi tomada em 1736, e que, essa irmandade fez grandes despesas com a compra de madeiras de ferragens, e pagamentos dos jornaes. *Id. ibid.*

³⁸ *Id. ibid.*

³⁹ *Id. ibid.*

⁴⁰ Segundo Germain Bazin, essa Provisão Régia datava-se de 28 de novembro de 1758. Ver: Bazin, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Tradução Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record [197-] v.2, p. 27.

⁴¹ *Id. ibid.*, p. 27.

⁴² Na representação eles diziam: “terem acreditado com as esmolas com que poderão concorrer a reedificação da dita Parochia, cuja velhice e pequenhes não dava lugar

Irmandade do SS. Sacramento, e os mais paroquianos da freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia, ordenava, que se fizesse, à custa da sua Real Fazenda, as obras das dependências da Igreja, anteriormente já citadas, e mais a Casa da Fabrica. O restante da obra ficava por conta dos suplicantes. Em meados do século XVIII, Wenceslao Pinto Magalhães Fontoura, vigário da Matriz da Conceição da Praia, informava que a freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia estava povoada na “marinha do norte ao sul”⁴³. A extensão dessa localidade tinha um quinto de légua, a começar pela parte norte no Cais do Sodré, e pela parte sul chegando a ladeira de Santa Tereza. Nessa freguesia havia cerca de quatro mil almas de comunhão⁴⁴.

Em 1765, segundo a “Memória” coligida por João José Lopes Braga, os oficiais da Irmandade do SS. Sacramento resolveram fazer a transferência do Santíssimo Sacramento, e mais Imagens, para a Igreja da Conceição. No dia 14 de novembro do mesmo ano, o Arcebispo D. Fr. Manoel de Santa Ignez, em vestes pontificais, realizava a benção da nova matriz. O Arcebispo, nessa solenidade, teve como assistentes os conegos Manoel Velloso Paes, e Antonio Correa Maciel e a presença de pessoas nobres e graduadas⁴⁵. No Domingo, dia 17 de novembro, realizava-se a procissão solene de transferência das Imagens e do SS. Sacramento, comparecendo o Arcebispo, o seu cabido, todas as Ordens

a fazerem-se com desembaraço as acções do Louvor de Deos, e assistir a ellas a multidão do Povo, e da gente marítima, que concorria”. *Id. ibid.*

⁴³ Noticia sobre a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia da Cidade da Bahia, pelo Vigário Wenceslao Pinto Magalhães Fontoura. In: Silva, Ignácio Accioli de Cerqueira e. **Memórias históricas e políticas da província da Bahia**. Bahia: Imprensa Official do Estado, 1937, v.V, p. 372.

⁴⁴ *Id ibid.*

⁴⁵ **Memória...** *Op. cit.*

Religiosas, Confrarias da Matriz e das Capelas filiais, o Conde de Azambuja e “tudo quanto na Bahia de nobre e graduado”⁴⁶.

Mesmo sendo inaugurada a Igreja, e para lá transferido o Santíssimo Sacramento e Imagens, ela ainda não estava concluída. Segundo João José Lopes Braga, a transferência do Culto Paroquial para a nova Igreja foi com o intuito de animar os paroquianos a contribuírem com esmolas para a continuação das obras, e para o seu acabamento⁴⁷. Em 1767, José Ferreira Cardoso da Costa, Desembargador e Provedor da Fazenda Real, dava um parecer sobre a qualidade e necessidade da continuação da obra da Igreja de Nossa Senhora da Conceição⁴⁸. Dizia ele que a Igreja constava de perfeição e qualidade, mas havia a necessidade de ser concluída. Nela já havia sido colocado o SS. Sacramento, e se celebrava os Ofícios Divinos. Informava ainda, que a Igreja estava sem a cobertura do telhado, e por isto, estava exposta ao rigor das chuvas e trovoadas. Ele concluía que a obra precisava ser terminada, pois o templo era o “mais nobre, e magnífico dessa cidade”⁴⁹. Um ano depois, por provisão do Régio Tribunal da Mesa da Consciência e Ordens, se confirmava o Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, feito no ano de 1645.⁵⁰

⁴⁶ *Id. ibid.*

⁴⁷ *Id. ibid.*

⁴⁸ Parecer de José Ferreira Cardoso da Costa, de 15 de junho de 1767. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Códice II-33, 23, 9.

⁴⁹ *Id. ibid.*

⁵⁰ BARBOSA, Manoel de Aquino. **Efemérides...** *Op. cit.*, p. 56.

Em 1773, depois de oito anos da transferência do culto, ficaram prontas as obras internas, com exceção do pavimento e balaustrada que separava o arco do cruzeiro, e capelas laterais do corpo da Igreja. Nesse ano, foi realizada a pintura do teto em perspectiva por José Joaquim da Rocha⁵¹. Nesse mesmo ano foram feitos os douramentos dos retábulos por Domingos Luiz Soares⁵². O altar-mor foi executado por João Moreira do Espírito Santo, a quem a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição pagou 400\$000réis⁵³.

Cada uma das Irmandades, que estavam assentadas na Matriz, se encarregavam de mandar fazer o retábulo de suas capelas. O Altar-Mor ficou a cargo da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, para que fosse colocada a imagem da oraga dessa freguesia. A realização dos retábulos do Corpo da Igreja do lado do Evangelho, foram encarregados para Irmandades de Sto. Antonio, Sant'Ana, e S. Joaquim. Do lado da Epístola, para as Irmandades de N. Senhora do Rosário dos Pretos, S. Miguel, e S. Benedito⁵⁴.

A Capela do Cruzeiro, da parte do Evangelho, foi destinada para o SS. Sacramento e Menino Deus, e da parte da Espístola para o Santo Cristo. Para essa Capela, o irmão Pedro da Silva Gomes doou o retábulo e imagens. As imagens eram um Senhor Santo Cristo com um serafim empunhando um cálice, aparando nele o Sangue da Chaga, uma Nossa Senhora da Soledade, um São

⁵¹ **Memória...** *Op. cit.*

⁵² Domingos Luiz Soares era português. Tinha também dourado duas credências para a capela-mor da Igreja do Convento do Desterro. Ver: Alves, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1976, p. 174

⁵³ **Memória...** *Op. cit.*

⁵⁴ *Id. ibid.*

João Evangelista, e uma Maria Madalena abraçando o pé da Cruz⁵⁵. Esse irmão, segundo Marieta Alves, figurava no mapa dos moedeiros da cidade do Salvador. Era português, natural da Freguesia de Nossa Senhora da Murça, Bispado do Porto. Havia se casado em segunda núpcias, na Igreja da Sé, com Ana Maria da Conceição⁵⁶.

A Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Praia, em 1778, pagou a quantia de 21\$300, a marinheiros que trouxeram de Lisboa as pedras para o ladrilho da Capela-Mor, bem como a gente do Arsenal e negros, que as conduziram para a Igreja⁵⁷.

A Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia estaria ainda em obras por muito mais tempo. A relação de pagamentos, tanto de obras como de confecção de objetos, foram declaradas na “Notícia” de José da Silva Bastos. Entre as despesas feitas constavam pagamentos pelas obras de douramento, de pinturas, e de ornamentos. Pagamentos pela confecção de objetos para culto como galhetas, jarros, bacias, em prata ou ouro, e adornos, como a Coroa de N. Senhora pesando 214/8^{as} de Ouro⁵⁸. No século XIX, foram executadas as obras do adro, e das torres da Igreja.

Segundo Robert Smith, a Igreja da Conceição representava “a primeira demonstração completa na América do estilo barroco do reinado de D.

⁵⁵ *Id. ibid.*

⁵⁶ ALVES, Marieta. Alguns vultos e fatos ligados à história da bi-centenária Igreja de N. Senhora da Conceição da Praia. In: Barbosa (Org)... **o Bicentenário...** *Op. cit.*, p. 355.

⁵⁷ **Memória...** *Op. cit.*

⁵⁸ *Id. ibid.*

João, de Portugal⁵⁹. As Irmandades do SS. Sacramento e de Nossa Senhora da Conceição da Praia, compostas de homens dos mais ricos da cidade do Salvador, e naturais de Portugal, encomendaram a construção da Igreja querendo um edifício brilhante, capaz de impressionar pela novidade do estilo e empregos de materiais raros⁶⁰.

A pedra de cantaria, ou de lioz, foi empregada na fachada da Igreja, na nave e capela-mor. A grandeza e magnificência dessa Igreja foi gesto de operoso zelo e devoção das suas Irmandades, que decidiram construí-la com primor, e em dimensões colossais. Se toda a Igreja foi concebida suntuosamente, magnífica na sua arquitetura e ornamentos, o mesmo zelo foi empregado na pintura de perspectiva no teto da sua nave.

4.2 A PINTURA DE PERSPECTIVA NOS TETOS

A pintura de perspectiva empregada nos tetos era útil para a decoração de Igrejas, e para edificação dos fiéis. Essa pintura representava, nos tetos, uma arquitetura interna que se abria para o céu. A vista do céu fazia admirar a grandeza de Deus, e o espaço de sua glória. Era tipicamente do barroco a encenação triunfalista, que agia de modo persuasivo. A intencionalidade era elevar o fiel para que pudesse ver a glória eterna. Ela servia

⁵⁹ SMITH, Robert. Aspectos da arquitetura da Basílica da Conceição da Praia. In: Barbosa (Org.)... **O bicentenário...** *Op. cit.*, p. 103.

⁶⁰ Id. *ibid.*, p. 110.

para ensiná-lo e edificá-lo. Essa pintura era uma forma de honrar a Deus e aos Santos. Ela levava o fiel a adorar e render culto à Deus.⁶¹

Segundo Mircea Eliade, todo o espaço sagrado implicava em uma visão ontológica. Esse espaço mostrava uma quebra e ruptura que o diferenciava do espaço profano. No espaço da hierofania, o interior do recinto sagrado transcendia o mundo profano.⁶²

A Igreja, como espaço sagrado, tornava possível a comunicação com o divino, e por conseqüência devia existir uma abertura para o alto, onde, nessa transcendência, fosse assegurada simbolicamente a visão do céu. O céu revelava ser a distância infinita, a morada de Deus, de Jesus Cristo, da Virgem Maria e dos Santos. Essa transcendência do Divino manifestava-se “pela simples tomada de consciência da altura infinita”.⁶³

No “Antigo Testamento” Deus fez o firmamento e o chamou de Céu.⁶⁴ No “Novo Testamento” o céu era o lugar para onde foi levado Jesus à vista dos seus apóstolos:

E quando uma nuvem o cobriu, eles não puderam vê-lo mais. Os apóstolos continuavam a olhar para o céu, enquanto Jesus ia embora. Mas, de repente, dois homens vestidos de branco apareceram a eles e disseram: – Homens da Galiléia, por que vocês

⁶¹ Lamy, Bernard. *Traité de perspective où sont contenus le fondements de la peinture*. (1701) In: HAMOU, Philippe. **La vision perspective**. Paris: Payot & Rivages, 1995, p. 308.

⁶² Hierofania quer dizer que algo sagrado se mostra. Mircea Eliade entendia que o espaço não era homogêneo para o homem religioso. O espaço sagrado fundava um mundo, revelando uma realidade absoluta. A não homogeneidade do espaço significava limiar do sagrado e do profano. Ver: ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Lisboa: Livros do Brasil, 1960, p. 39-40.

⁶³ Id. *ibid.*, p. 128.

⁶⁴ **Bíblia**. Gênesis, 1: 6-8.

estão aí parados, olhando para o céu? Esse Jesus que foi tirado de vocês e levado para o céu, virá do mesmo modo com que vocês o viram partir para o céu.⁶⁵

O céu era a eterna morada dos remidos, um lugar da felicidade e da glória.⁶⁶ Ele era lugar ao qual se elevava a alma, após a morte. O Pe. Antônio Vieira, no “Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa”, dizia que o Criador edificou a fábrica do mundo. Primeiro ele fez o céu, e depois a Terra. Essa arquitetura foi construída, primeiramente, pelo teto, para depois se levantarem as paredes.⁶⁷ A Igreja era uma imagem do céu. Por isso a pintura de perspectiva, no teto, proporcionava ver o céu com suas nuvens, sua luminosidade, e o Reino Celeste.⁶⁸ Acima da Igreja real, se elevava, no teto, uma representação pintada de uma arquitetura, fingindo a continuidade dessa, com abertura para o céu, onde se viam os anjos e os santos em glória.⁶⁹ Nessa tipologia de representação, pintava-se o Santo titular da Igreja.⁷⁰

Francisco Pacheco (1564-1654), pintor espanhol, escreveu que na pintura as imagens cristãs tinham por finalidade persuadir os homens à piedade e levá-los a Deus. A virtude da pintura religiosa era render o devido culto à Deus. Ela deveria mover os homens a obediência e sujeição. Outros fins

⁶⁵ **Bíblia**. Atos dos Apóstolos, 1: 9-11.

⁶⁶ BUCKLAND, A.R.; WILLIAMS, Lukyn. **Dicionário Bíblico Universal**. Tradução: Joaquim dos Santos Figueredo. São Paulo: Vida, 1998, p. 91.

⁶⁷ VIEIRA, Antônio. Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa. In: **Sermões**. *Op. cit.*, p. 147-148.

⁶⁸ MALÊ, Emile. **L'art religieux après le concile de Trente**. Paris: Armand Colin, 1932, p. 196.

⁶⁹ Id. *ibid.*, p. 197.

⁷⁰ Id. *ibid.*, p. 198.

eram: de induzir à penitência, à padecer com alegria, à promover a caridade, e por todos os meios, unir os homens com Deus. Esses seriam os fins mais altos, que se pretendia com a pintura. O principal era que a pintura religiosa movesse o ânimo de quem a olhasse, ou contemplasse. Ela deveria ser bela de conteúdo espiritual.⁷¹ Pacheco acrescentava que

Las cosas percebidas
de los oídos, mueven lentamente;
pero siendo ofrecidas
a los fieles ojos, luego siente,
más poderoso efeto
para moverse, el ánimo quieto.⁷²

A pintura representava a vista das coisas. A pintura religiosa deveria inspirar a piedade, a modéstia, a devoção, e a santidade. O sentimento deveria ser suscitado ao ver o martírio do santo, a paixão de Cristo, e a glória celeste. Deveria tocar o interior da alma do homem, para que ele pudesse ver quanto era agradável o infinito poder de Deus.⁷³ Os olhos eram os meios privilegiados de acesso ao conhecimento. Pe. Antônio Vieira dizia que “as palavras entram pelos ouvidos, as obras entram pelos olhos, e a nossa alma rende-se muito mais pelos olhos que pelos ouvidos”.⁷⁴ A razão disso, continuava ele, era porque no céu Deus era visto. E no céu, o conhecimento de Deus penetrava até a alma pelos olhos. Dizia ainda que a pregação deveria ser para os

⁷¹ PACHECO, Francisco. **Arte de la pintura**. Madrid: Cátedra, 1990, p. 253.

⁷² Id. *ibid.*, p. 254.

⁷³ Id. *ibid.*, p. 256.

⁷⁴ VIEIRA, Antônio. Sermão da Sexagésima. In: **Sermões...** v.1, t. 1. *Op. cit.*, p. 15.

olhos.⁷⁵ O Pe. Vieira dizia, ainda, que o mais antigo pregador que houve no mundo foi o céu. Citando o Salmo XVIII, 1. de David, ele afirmava que o céu era pregador, as palavras eram as estrelas, e os sermões eram a composição, a ordem, a harmonia e o curso delas.⁷⁶

Werner Weisbach dizia que o catolicismo procurava conservar suas prerrogativas, afirmando seu domínio, mediante uma propaganda dirigida à alma, e aos olhos.⁷⁷ O catolicismo recorria, portanto, a vários recursos expressivos, como dar as visões celestiais uma verossimilhança do aéreo e do vaporoso. Pois a visão do céu cristão era como o lugar da bem-aventurança. Representar a glória como um mistério, vigorosamente persuasivo, foi um dos problemas centrais da pintura religiosa barroca. Evocava o sentimento do infinito e do eterno.⁷⁸ Aquele que vir a representação celestial nos tetos das Igrejas, deveria participar desse mistério. Essa era a máxima aspiração da fantasia religiosa e estética do barroco.⁷⁹

A imagem celestial estabelecia a comunhão do homem com o sobrenatural. Representava uma arquitetura que se abria ao céu povoado da glória dos Santos, no teto de Igrejas. E se vinculava a exigência de magnificação

⁷⁵ Id. *ibid.*, p. 16.

⁷⁶ Id. *ibid.*, p. 19.

⁷⁷ WEISBACH, Werner. **El barroco: arte de la contrarreforma**. Tradución: Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Espasa-Calpe, 1948, p. 88.

⁷⁸ Id. *ibid.*, p. 228.

⁷⁹ Id. *ibid.*

tanto quanto ao desejo de uma retórica visual persuasiva, quanto de comunicabilidade direta.⁸⁰

A pintura de perspectiva nos tetos serviria para esse fim. O termo perspectiva vem do grego *Optiké*, que significa visão direta.⁸¹ E o sentido latino da palavra, segundo Panofsky, era “ver através de”.⁸² Era uma metáfora de visão de mundo. Através dela, se olhava para um espaço ilusório em expansão:

a perspectiva faz a arte religiosa aceder a algo de absolutamente novo: o reino do visionário. Nele, o milagroso torna-se experiência directa do observador, e isto no sentido em que se dá a infiltração dos acontecimentos sobrenaturais no seu próprio espaço visual, aparentemente natural, os quais lhe garantem, dessa forma, a possibilidade de interiorizar o seu carácter sobrenatural.⁸³

Para Panofsky, a perspectiva abria a arte ao reinado do psicológico, porque a alma humana encontrava nela o miraculoso. Nesse sentido a perspectiva possibilitou as “fantasmagorias soberbas do barroco”.⁸⁴ Ela transformaria a realidade em aparência, e reduziria o divino a simples tema da consciência humana. Por esse motivo, a perspectiva alargaria a consciência humana e a faria receptáculo do divino.⁸⁵

⁸⁰ MALTESE, Corrado. (coord.) **Las técnicas artísticas**. Madrid: Cátedra, 1987, p. 427.

⁸¹ Hamou, *Op. cit.*, p. 07.

⁸² PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: 70, 1993, p. 31.

⁸³ Id. *ibid.*, p. 67.

⁸⁴ Id. *ibid.*

⁸⁵ Id. *ibid.*

4.3 COMO A TÉCNICA DE PERSPECTIVA POSSIBILITA ESSA SUBLIMAÇÃO

Os pintores da época barroca, não podendo conformar-se com o caráter estático da perspectiva clássica, originada no Renascimento, recorreram freqüentemente a chamada perspectiva em quadratura.⁸⁶ Segundo Panofsky, a perspectiva era por natureza uma espada de dois gumes: se criava o espaço que permitia que os corpos dessem a impressão de aumento e movimento. E possibilitava a expansão da luz no espaço, além da dissolução pictórica desses mesmos corpos.⁸⁷ Ele ainda dizia que a pintura de perspectiva do barroco se diferenciava da perspectiva do Renascimento, pois o significado dela era mais subjetivo. O espaço era determinado pelo sujeito.⁸⁸

Essa forma de perspectiva não determinava um ponto de vista único para o espectador observar o espaço pintado.

Nessa pintura de perspectiva o espectador seria levado a contemplá-la, movendo-se no espaço, pois nela não haveria nem um ponto de vista único e nem um ponto de fuga central. A idéia de perspectiva elaborada pelos artistas do renascimento, para a representação visual tridimensional, era que as linhas de profundidade convergiam para um ponto de fuga central ou

⁸⁶ A perspectiva clássica do Renascimento, era uma ciência geométrica e matemática, cujo objetivo era a projeção tridimensional das formas, determinando suas proporções relativas ao espaço. Foi utilizada pelos pintores Brunelleschi, Piero della Francesca, e Leon Alberti como forma de representação espacial racionalizada. Id. *ibid.* *ibidem*, p. 58-59. Segundo Magno Mello o termo quadratura viria do latim *quadratus* (bem proporcionado). A quadratura se distinguiria em dois momentos: redução de qualquer figura a um quadrado de igual superfície, ou como conceito de pintura de falsa arquitetura. Ver: Mello, Magno. **A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V.** Lisboa: Estampa, 1998, p. 75.

⁸⁷ Panofsky, *Op. cit.*, p. 63.

⁸⁸ Id. *ibid.*, p. 65.

ponto cêntrico. Esse seria o princípio da perspectiva denominada de *costruzione legittima*. A pintura deveria ser elaborada seguindo princípios racionais e matemáticos de ordenação do espaço, medindo as coisas e o vazio.

A partir do século XVI a perspectiva racional se impôs nos séculos posteriores, através de tratados. Nenhum pintor seria tomado seriamente se transgredisse essas leis.⁸⁹ Mas não obstante, isso não queria dizer que ela tinha hegemonia. Havia pintores em que nessa matéria utilizavam de zonas de fuga múltipla para construção do espaço pictórico. Adotavam vários eixos de fuga e pontos de distância, talvez por falta de conhecimentos geométricos, ou por terem uma compreensão mais intuitiva da perspectiva. Embora os pintores adotassem os princípios racionais ou empíricos da perspectiva, conforme sua habilidade, ou levando em consideração as suas soluções para as dimensões das superfícies a serem pintadas, a ilusão deveria proporcionar o ver além das coisas em profundidade. Em cada época, e em cada lugar houve um significado diferenciado da perspectiva.⁹⁰

A perspectiva, como meio de construção de espaços ilusionistas, baseava-se nas regras da projeção central, ou nas chamadas “licenças”, que corrigiam opticamente os ambientes demasiadamente largos, ou baixos. De modo que, em tais ambientes, houvesse uma ilusão surpreendente, sem

⁸⁹ DICCIONARIO de pintura. Barcelona: Larousse, 1996, p. 324.

⁹⁰ Em princípio a perspectiva tem a ver com os estudos dos fenômenos da visão. Na Antiguidade e na Idade Média, os tratados de perspectiva expõem investigações no Campo da ótica, sem referir-se aos problemas da representação bidimensional percebida pelo olho. No *Quattrocento*, a perspectiva de ciência da visão passa a significar a ciência da representação do que é visto pelo olho. Nos séculos posteriores se presenciava o debate da representação do espaço. Essa representação seria matemática ou empírica. Ver: Maltese. *Op. cit.*, p. 405-437.

distorção.⁹¹ Pintores de perspectiva italianos utilizavam, num primeiro momento, os cânones geométricos da perspectiva. Gerolamo Curti, Arnoldi, Angelo Michele Colona e Agostino Mitelli difundiram o quadraturismo.⁹² As quadraturas ou pinturas de perspectiva desses pintores, nos tetos, criavam uma ilusão completa. Nelas se viam estruturas arquitetônicas como balcões, balaustradas com estátuas fingidas e animadas com figuras humanas sentadas nos balcões.⁹³

No Século XVIII, em Portugal, a pintura de tetos em perspectiva, segundo Magno Mello, era executada de acordo com duas vertentes da pintura ilusionista. Ele dizia que havia uma pintura de perspectiva de tetos que não condicionava o espectador a vê-la a partir de um único ponto de vista. Essa tinha um caráter decorativo. A outra vertente era aquela em que ao espectador estaria obrigado a tomar uma posição determinada, para que pudesse recriar a tridimensionalidade da imagem.⁹⁴

Os pintores portugueses não haviam assimilado a perspectiva de céu aberto, com rompimento do quadro central. Isso quer dizer que eles não haviam compreendido o efeito de romper o teto numa visão do infinito, como era do gosto das perspectivas arquitetônicas dos artistas italianos.⁹⁵ O pintor italiano Andrea Pozzo havia publicado um tratado de perspectiva, que

⁹¹ Id. *ibid.*, p. 427.

⁹² Id. *ibid.*, p. 430.

⁹³ Id. *ibid.*

⁹⁴ MELLO, Magno. **A pintura de tectos...** *Op. cit.*, p. 86.

⁹⁵ SANTOS, Reynaldo dos. A pintura dos tectos no século XVIII em Portugal. **Belas Artes Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes**. Lisboa, n.18, 2ª série, p. 14, 1962.

recomendava o uso do ponto de fuga único na construção da quadratura, e na abertura do céu, pois dessa maneira o espectador podia ter uma visão perfeita do infinito.⁹⁶

Em Portugal, os pintores de tetos em perspectiva empregavam no centro da quadratura, uma abertura para céu. Mas, nessa área central, não representavam as figuras em perspectiva vertical, que possibilitavam uma idéia de ascensão ao infinito.

Os artistas portugueses habituaram-se a preencher esse espaço, no centro do teto, representando as figuras de forma horizontal, ou frontal. Por vezes utilizavam o escorçamento. A característica desses tetos em perspectiva era de que, no centro, ou na abertura para o céu, utilizavam do quadro recolocado. Segundo Magno Mello, a utilização do quadro recolocado remontava “aos antecedentes derivados das decorações de meados do século XVII, quando no cimo do suporte era projectado um tipo de cartelas adaptáveis à temática religiosa”.⁹⁷

Reynaldo dos Santos dizia que, para o preenchimento do espaço central da pintura de perspectiva de tetos, os artistas portugueses, que não haviam entendido o espírito da perspectiva aérea, decoravam esse centro como se fosse “painéis de altar”.⁹⁸ Portanto, não havia a preocupação de arrombamento do espaço central com vistas a projeção espacial das figuras esvoaçantes em direção ao infinito. Essa prática de pintura de tetos conciliava a

⁹⁶ MELLO, Magno. **A pintura de tectos...** *Op. cit.*, p. 239-240.

⁹⁷ Id. *ibid.*, p. 90.

⁹⁸ SANTOS, Reynaldo dos. **A pintura dos tectos...** *Op. cit.*, p. 14.

representação da quadratura para a arquitetura falsa, com o quadro recolocado, o que inviabilizava a visão total de arrombamento atmosférico.

No Brasil, as pinturas de tetos em perspectiva seguiriam a maneira de decorar essas superfícies como faziam os pintores portugueses. Nos interiores de Igrejas pintavam uma quadratura, acima da cimalha real da nave, ou da capela-mor, com abertura para o céu. Nessa abertura central, empregavam o quadro recolocado, onde as figuras estavam em posição horizontal em relação ao olhar do espectador. Segundo Lúcio Costa, a pintura de perspectiva era parte integrante do conjunto arquitetônico, e estava em conformidade com a concepção ilusionista barroca.⁹⁹ Com relação a pintura de teto em perspectiva, ele dizia que:

As preferências por esse partido, tão engenhoso, que consiste no emprego de elementos arquitetônicos pintados em perspectiva – balaustradas, colunas, platibandas, etc. – procurando-se dar assim a impressão de que a nave se abre, da cimalha real para cima, diretamente para o azul do céu, onde aparecem os santos e Nossa Senhora, num resplendor de glória entre as nuvens e os anjos.¹⁰⁰

4.4 O PROGRAMA ICONOGRÁFICO REPRESENTADO NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA

A pintura do teto em perspectiva da nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição da Praia remonta ao modelo que foi trazido de Portugal. A

⁹⁹ COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n.26, p. 157, 1997.

¹⁰⁰ Id. *ibid.*

dimensão da área pintada é de 633,60m², segundo o relatório apresentado por João José Rescala, que tinha sido encarregado da restauração desse soberbo teto.¹⁰¹ A tipologia do suporte do teto da nave é denominada de falsa abóbada de caixão¹⁰², ou abóbada de gamela¹⁰³. Em todo suporte desse forro foi empregado a madeira como material. Essa abóbada segue o traçado oitavado da planta da nave, e está a 18.20m de altura.

A técnica de pintura utilizada foi o óleo. Nesse forro, o pintor José Joaquim da Rocha representou um novo andar com balcões, colunas, mísulas, arcadas, e entablamento. Essa pintura compõem-se no sentido longitudinal de três partes distintas. O espaço central, que representa o céu, está a padroeira da Igreja e Santos. Nos espaços extremos desse eixo, vêem-se duas representações de cúpulas (ver figura n. 4 no anexo).

A pintura da quadratura, no teto dessa nave, não seguiu ao princípio da perspectiva linear com um só ponto de fuga. Para a projeção das linhas verticais, o esquema das fugentes, obedeciam as zonas múltiplas de fuga,

¹⁰¹ A restauração dessa pintura ocorreu em 1969. Essa restauração fazia parte de um plano de obras de reforma da Igreja. Segundo o seu restaurador a superfície da pintura estava alterada pelo escurecimento do verniz, da emanção de velas, e da poeira. O estado que se encontrava a pintura, nessa época, apresentava ligeiros desníveis das tábuas que compõem o suporte dela. Havia ligeiras rachaduras e manchas pronunciadas em vários setores da pintura. O trabalho de restauração realizado procurava a retirada das sujidade, das manchas provocadas pela água de goteiras. Fez o nivelamento dos desníveis das juntas das tábuas, e a remoção do verniz. Nos trabalhos de restauração procurou-se evitar repinturas que pudessem intervir na pintura original. Ver: Relatório de restauração da pintura do Teto da Basílica da Conceição da Praia, de 8 de dezembro de 1969. In: Barbosa, **Efemérides...** *Op. cit.*, p. 556-558.

¹⁰² ATHAYDE, M. Maia. Reflexão sobre as Igrejas de fachada simétrica em H, com torres dispostas em losango. **Revista Barroco**. Belo Horizonte, n.15, p. 183, 1990/2.

¹⁰³ O forro em forma de gamela constitui-se, geralmente, por quatro painéis inclinados e um horizontal retangular. Ver: Ávila, Affonso; Gontigo, João Marcos Machado; Machado, Reinaldo Guedes. **Barroco Mineiro**: glossário de arquitetura e ornamentação. São Paulo: Melhoramentos, 1989, p. 45.

o que provocava pontos de vista variados para a contemplação. O espectador estabelecia o primeiro ponto de vista à entrada da Igreja, e os outros pontos lhe sucediam, na medida em que ele se movimentava no interior da nave, em direção ao arco do cruzeiro, a mirar de “baixo para cima”¹⁰⁴. Esse teto em perspectiva possibilita ao olho ver em simultaneidade a representação da arquitetura, como espaço cenográfico, povoado de figuras.

As figuras que estão representadas nesse novo andar ilusório da Igreja, possibilitam uma visão do fantástico. Sobre os balcões, figuram personagens do Velho Testamento, os quatro doutores da Igreja Latina, e alegorias das virtudes cristãs. Estão também representados os Evangelistas, atlantes, e anjos.

Nessa quadratura, o pintor ainda executou quadros fingidos, que fazem alusão ao mistério da Virgem, da Eucaristia e prefigurações de Maria no Antigo Testamento. Essas representações ornamentam toda a arquitetura ilusória. Nas Cúpulas fingidas figuram anjos que sustentam o emblema Mariano e a coroa da Rainha do Céu.

No espaço central, aberto ao céu, figuram Deus Pai, o Espírito Santo, o cordeiro místico ladeado pelos Santos João (o Evangelista e o Batista), a Virgem da Conceição, a alegoria dos quatro continentes, e os anjos. Entre os elementos ornamentais da quadratura ainda figuram festões ou guirlandas.¹⁰⁵

Para localizar e descrever os temas iconográficos aí representados, seguiremos as direções das partes da planta da nave como referência. As

¹⁰⁴ Sant’Anna, Affonso Romano de. **Barroco do quadrado a elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 47.

¹⁰⁵ KOCH, Wilfried. **Dicionário dos estilos arquitetônicos**. Tradução Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 186.

direções são: o lado do arco do cruzeiro e capelas colaterais a esse arco, o lado do evangelho, o lado da epístola, e o lado do coro, sobre a entrada da Igreja.

Do lado do Arco do Cruzeiro se vê um painel, cujo tema é o Bom Pastor. (Ver figura n. 5 no anexo)

Essa representação está emoldurada com ornamentos curvilíneos, e em ambos os lados dessa moldura figuram cariátides.¹⁰⁶ A figura do Bom Pastor ocupa o centro do painel. Sobre o seu ombro, ele carrega uma ovelha, e em uma das mãos ostenta um cajado. Ao seu lado figuram um rebanho de ovelhas, e no fundo da representação figura uma paisagem campestre, onde anjos pairam no céu. Ele está vestido com um manto azul.

O tema iconográfico do Bom Pastor representa Cristo como Salvador, segundo o Evangelho de João 10: 1-19, e de Lucas 15: 3. Segundo João, Cristo era a porta das ovelhas:

Todos os que vieram antes de mim são ladrões e assaltantes, mas as ovelhas não os ouviram. Eu sou a porta. Quem entra por mim, será salvo. Entrará, e sairá, e encontrará pastagem. O ladrão só vem para roubar, matar e destruir. Eu vim para que tenham vida, e a tenham em abundância. Eu sou o bom pastor. O bom pastor dá a vida por suas ovelhas.¹⁰⁷

No Evangelho de Lucas, Jesus contava a parábola da ovelha perdida:

¹⁰⁶ Cariátide é elemento ornamental de figura de mulher, de corpo inteiro ou de meio corpo. Ver: Tirapelli, Percival. Pfeiffer, Wolfgang. **As mais belas Igrejas do Brasil**. São Paulo: Metalivros, 1999, p. 291.

¹⁰⁷ **Bíblia**. João, 10:8-11.

Se um de vocês tem cem ovelhas e perde uma, será que não deixa as noventa e nove no campo para ir atrás da ovelha que se perdeu, até encontrá-la? E quando a encontra, com muita alegria a coloca nos ombros. Chegando em casa, reúne amigos e vizinhos para dizer: Alegrem-se comigo! Eu encontrei a minha ovelha que estava perdida. E eu lhes declaro: assim, haverá no céu mais alegria por um só pecador que se converte, do que por noventa e nove justos que não precisam de conversão.¹⁰⁸

Esses eram os sentidos que a imagem do Bom Pastor evocavam. Mostram ao fiel que Cristo era a porta da salvação, e onde houvesse uma ovelha perdida, ele a buscaria. Sua alegria estava em acolher o pecador arrependido.

O espectador ao entrar na Igreja da Conceição da Praia, olhando para a quadratura, verá como primeiro ponto de vista essa representação do Bom-Pastor. Nos lados dessa moldura, figuram sentados os Evangelistas João e Lucas. João está no lado esquerdo da moldura. Segura uma pena e um livro aberto. Veste túnica e um manto vermelho. Abaixo da sua figura está o seu atributo, a águia, “porque nele o Espírito Santo fala da forma mais vigorosa, porque ele paira nas regiões mais sublimes e elevadas da consciência assim como a águia se ergue rumo ao sol”¹⁰⁹. Lucas usa vestes de tons amarronzados. Segura uma pena e um livro em uma das mãos. O seu rosto possui barba. Ao seu lado está representado a figura do boi. Segundo S. Jerônimo, o atributo do boi à Lucas deve-se ao início do seu Evangelho, começar com a oferta do sacrifício de Zacarias.¹¹⁰ Ambos os Evangelistas dirigem o olhar para o painel do

¹⁰⁸ **Bíblia**. Lucas, 15:4-7.

¹⁰⁹ Heinz-Mohr, Gerd. **Dicionário dos símbolos**: imagens e sinais da arte cristã. Tradução João Rezende da Costa. São Paulo: Paulus, 1994, p. 357.

¹¹⁰ Id. *ibid*.

Bom Pastor. Acima dessa moldura estão balcões com anjos, que seguram guirlandas.

Nos lados do Arco Cruzeiro, acima da sanca das Capelas do SS. Sacramento e do Senhor Santo Cristo, figuram na quadratura, dois painéis e dois personagens sentados nos balcões.

A representação do painel no teto, acima da Capela do SS. Sacramento, que fica à esquerda do Arco Cruzeiro, invoca uma prefiguração da Virgem Maria no Antigo Testamento (ver figura n. 6 no anexo). Essa representação faz alusão a Jahel, que havia atravessado uma estaca na cabeça de Sísara. Essa passagem consta do Livro dos Juízes 4: 18. Jahel, era mulher de Héber, e não era judia, porém ao matar um inimigo de Israel adquiriu pleno direito a naturalização. Sísara, general de Jabín, Rei de Canaan, oprimia os Israelistas. Depois da derrota de seu exército, pediu hospitalidade a Jahel. Ela o protegeu em sua Tenda. Aproveitando, porém, o sono do hóspede, tomou uma estaca da tenda e perfurou a cabeça do general com golpes de martelo. Desde a Idade Média os teólogos viram nela o símbolo da Virgem vitoriosa.¹¹¹

No Livro de Juízes narrava que:

Sísara fugiu a pé a tenda de Jael, mulher do quenita Héber, pois havia paz entre Jabín, rei de Hasor, e a família de Héber, o quenita. Jael saiu ao encontro de Sísara, e lhe disse: 'Entre, meu senhor. Entre sem medo, pois a casa é sua'. Sísara entrou na tenda e Jael o cobriu com um manto. Sísara pediu: 'dê-me um pouco de água para beber, pois estou com sede'. Jael abriu uma vasilha com leite, deu-lhe de beber e o cobriu. Sísara lhe disse: 'Fique na entrada da Tenda. Se vier alguém e lhe perguntar se há alguém aqui dentro, você dirá que não'. Mas, Jael, mulher de Héber, pegou uma das estacas da Tenda, apanhou um martelo, aproximou-se na ponta

¹¹¹ Réau, Louis. **Iconografia del arte Cristiano**. Traducción Daniel Alcoba. Barcelona: Serbal, 1996, v.1, p. 379.

dos pés e cravou a estaca nas têmporas de Sisara, até pregá-lo no chão.¹¹²

Acima desse painel, está representado São Gregório Magno, um dos doutores da Igreja Latina, sentado no balcão (ver figura n. 7 no anexo). Ele está vestido em vestes pontificais e, sobre a sua cabeça, há tiara papal. Nas mãos segura uma pena e um livro, atributo dos Santos doutores. Ao seu lado direito está representado também uma pomba, o símbolo do Espírito Santo.¹¹³ Esse doutor da Igreja tem o olhar dirigido para o espectador. Os escritos dos doutores da Igreja representam a tradição, “por ser grande canal da tradição divina, e por conter o testamento que a Igreja docente rendeu de século em século a todas as verdades da fé”¹¹⁴. No “*Flos Sanctorum*” dizia que S. Gregório era servo dos servos de Deus. Ele ensinava ao povo que recorresse ao patrocínio da Mãe de Deus. A Virgem, era a Rainha de todos os Santos, e gozava do altíssimo privilégio de ser protetora e advogada de todos os homens. O fiel devia suplicar a esse Santo Doutor, para que ele o ensinasse a ser devoto da Mãe Santíssima.¹¹⁵

Do lado da Capela do Santo Cristo, na pintura de quadratura, está um painel que representa a heroína Judite. Essa mulher do Antigo Testamento

¹¹² **Bíblia**. Juizes, 4:18-21.

¹¹³ Róig, Juan Ferrando. **Iconografía de los Santos**. Barcelona: Ômega, 1950, p. 126-127.

¹¹⁴ Schouppe, F. X. **Curso abreviado de religião**. Tradução: Manoel Joaquim de Mesquita Pimentel. Porto: Lello e Irmãos, [19--], p. 92.

¹¹⁵ O “*Flos Sanctorum*” era um compêndio da vida dos Santos, de especial veneração na Igreja. Servia para que os fiéis elessem, os Santos, por protetores em qualquer dia do ano. Ver: Sarmiento, Francisco de Jesus Maria. **Flos Sanctorum**. Salvador: Progresso, 1955, p. 85.

é uma prefiguração da Virgem Maria. Nessa representação, Judite se mostra em meio corpo, segurando em uma das mãos a cabeça de Holofernes, e, na outra mão, segura uma espada. Essa heroína tem os seus feitos narrados no ‘Livro de Judite’. A narrativa referia-se a Holofernes, general de Nabucodonosor, Rei dos Assírios, que tinha posto sítio a cidade de Betúlia. Os habitantes dessa cidade, devido ao cerco, ficaram privados de água. Judite, viúva de Manassés, prometera então salvar o seu povo. Ela foi até o acampamento de Holofernes, e foi recebida por ele. No quarto dia que ela estava no acampamento, o general Holofernes fez um banquete, e mandou chamá-la. Quando o banquete terminou, ficaram na tenda Holofernes, completamente embriagado, e Judite que: “aproximou da coluna da cama, que ficava junto à cabeça de Holofernes, e pegou a espada dele. Depois chegou perto da cama, agarrou a cabeleira de Holofernes, e pediu: ‘Dá-me força agora, Senhor Deus de Israel’. E com toda a força, deu dois golpes no pescoço de Holofernes e lhe cortou a cabeça”.¹¹⁶

Judite retornava à cidade de Betúlia, e levava consigo a cabeça do general numa sacola de alimentos. Ao chegar gritava:

“Louvem a Deus! Louvem a Deus! Louvem a Deus que não retirou sua misericórdia da casa de Israel. Nessa noite, ele matou o inimigo através de minha mão”.¹¹⁷

Acima desse painel, S. Jerônimo está sentado no Balcão (ver figura n. 8 no anexo). Nessa representação, S. Jerônimo aparece vestido como

¹¹⁶ **Bíblia.** Judite, 13:6-8.

¹¹⁷ Id. *ibid.*, 13:14.

conselheiro do Papa Damaso. Traja hábito púrpura, e sobrepeliz branca. Segura em uma das mãos uma pena, e na outra um livro.

Esse doutor da Igreja Latina, havia traduzido a Bíblia para o latim. Recuperou a narrativa do Livro de Judite, incorporando-a na sua “*Vulgata*”.¹¹⁸ A ele é atribuído a frase: “Levantai-vos, mortos e vinde do Juízo”¹¹⁹. Em relação a Virgem Maria, ele dizia que a mãe de Cristo era a estrela do mar. (*Stella maris*).¹²⁰

Na pintura de quadratura, no lado do Evangelho, estão as figuras de David e Isaías, entre eles figura um painel que representa a Anunciação. Ao lado desse painel estão representadas as Virtudes da Fé e da Justiça. David está sentado no balcão (ver figura n. 9 no anexo). Ele está em trajes reais, vestindo manto azul e branco, e ostenta à cabeça uma coroa. Ele está tocando uma harpa. A ele foi atribuído o “Livro dos Salmos”. Ele é prefiguração e antepassado de Cristo.¹²¹ David tocando a harpa é um episódio narrado no “Livro I de Samuel”.¹²² Nesse episódio o espírito de Deus atacava Saul. David, então, pegava a harpa e tocava. Saul, ao ouvir a música, se acalmava e sentia-se melhor.¹²³ Esse tema simbolizava o poder terapêutico da música.¹²⁴

¹¹⁸ Hagen, Rose Marie; Hagen, Rainer. **Os segredos das obras-primas da pintura**. Tradução: Adelaide Cervaens Rodrigues e Teresa Carvalho. Germany: Taschen, 1997, p. 68.

¹¹⁹ Sarmiento. *Op. cit.*, p. 285.

¹²⁰ Réau, Louis. **Iconographie de la Bible**. Paris: Presse Universitaires de France, t.2, 1957, p. 54.

¹²¹ Id. *ibid.*, t.1, 1955, p. 201.

¹²² FERGUSON, George. **Signs and Symbols in Christian Art**. New York: Oxford University Press, 1972, p. 63.

¹²³ **Bíblia**. Livro I de Samuel, 16:23.

¹²⁴ Réau. **Iconografia...** *Op. cit.*, p. 310.

A figura do profeta Isaías também está sentada no balcão (ver figura n. 10 no anexo). Nas mãos segura um livro e uma pena, atributos dos profetas. Está vestindo túnica e manto marrom que cobre a sua cabeça. O seu olhar dirige-se para o livro aberto. As profecias de Isaías têm um papel eminente na formação da Doutrina Cristã. O Novo Testamento se referia a ele em mais de oitenta e cinco passagens.¹²⁵ Suas profecias foram interpretadas como predicações da Anunciação da Virgem e o Nascimento de Cristo: “a jovem concebeu e dará à luz um filho, e o chamará pelo nome de Emanuel”.¹²⁶

O painel da Anunciação da Virgem representa a encarnação do Verbo (ver figura n. 11 no anexo). O Anjo Gabriel está à esquerda da Virgem e segura na mão direita um lírio, e na outra mão aponta para o Espírito Santo, representado simbolicamente numa pomba. A Virgem está ajoelhada, e com as mãos sobre os peitos. Ela veste túnica branca e manto azul. Entre ela e o Anjo Gabriel está figurado um livro aberto. Esse livro, segundo o pintor Francisco Pacheco, era a profecia de Isaías, que a Virgem utilizava para meditar nesse episódio.¹²⁷ O Evangelho de Lucas narrava a Anunciação. O anjo Gabriel entrava onde a Virgem estava, e dizia: “Alegre-se, cheia de graça! O Senhor está com você!”.¹²⁸ A Virgem, ouvindo isso, preocupada, perguntava a si mesma o que essa saudação queria dizer. O anjo lhe dizia:

¹²⁵ Id. *ibid.*, p. 420.

¹²⁶ **Bíblia**. I Isaías, 7:14.

¹²⁷ Cf. por Sobral, Luís de Moura. **Do sentido das Imagens**. Lisboa: Estampa, 1996, p. 120.

¹²⁸ **Bíblia**. Lucas, 1:28.

“Não tenha medo, Maria, porque você encontrou graça diante de Deus. Eis que você vai ficar grávida, terá um filho, e dará a ele o nome de Jesus. Ele será grande, e será chamado Filho do Altíssimo. E o Senhor dará a ele o trono de seu pai Davi, e ele reinará para sempre sobre os descendentes de Jacó. E o seu reino não terá fim”.¹²⁹

Ao lado desse painel da Anunciação, estão representados alegorias das virtudes Cristãs da Justiça e da Fé. As virtudes são inclinações que levam os homens praticarem boas ações. Elas constituem a perfeição.

A alegoria da virtude da Justiça é representada na figura de uma mulher. Ela segura numa das mãos uma balança, e na outra, uma espada. Ela representa uma virtude moral, ou cardeal, pois tem por objeto regular os costumes.¹³⁰ A virtude da Fé, representada nessa quadratura, veste túnica azul e manto vermelho (ver figura n. 12 no anexo). Segura em uma das mãos um cálice com a hóstia, e na outra mão, uma cruz. Segundo Jaboatam, a Fé era a perfeição cristã. Ele dizia que “tudo aquillo, que não vemos, he credito da Fé, e substancia do que esperamos”.¹³¹ A Fé era uma das virtudes Teologais, juntamente com a Esperança e a Caridade. Ela era a base das outras duas virtudes Teológicas, “porque não se pôde nem esperar em Deus, nem amá-lo [,]

¹²⁹ Id. *ibid.*, 1:30-33.

¹³⁰ Shouppe, *Op. cit.*, p. 194.

¹³¹ Jaboatam, Antônio de Santa Maria. **Novo orbe serafico brasílico ou Chronica dos frades menores da provincia do Brasil**. Rio de Janeiro: Typographia Brasiliense, v. 2, 1858, p. 267.

sem o conhecer primeiro pela Fé”¹³². Pela fé o homem podia conhecer seu destino eterno, a salvação. E sem ela, era impossível agradar a Deus.¹³³

Do lado do coro da Igreja, localizado sobre a entrada da nave, estão figurados os padres doutores Santo Ambrósio e Santo Agostinho, abaixo deles estão dois painéis com representação de mulheres do Antigo Testamento. Entre esses dois painéis figura um quadro com o tema da colheita da uva, e ao seu lado estão representados os Evangelistas Mateus e Marcos.

Santo Ambrósio está sentado no balcão (ver figura n. 13 no anexo). Veste traje episcopal, com capa de asperge e mitra. Nas suas mãos estão uma pena e um livro aberto. A sua barba é branca. Esse bispo de Milão era um *Doctor marianus*, pois postulava uma ligação entre a concepção virginal e a pureza de Cristo. Assim como São Jerônimo, Ambrósio insistia na virgindade perpétua de Maria. Escreveu o tratado *De virginibus* abordando o tema da virgindade. Ele considerava Maria como um modelo da vida Cristã.¹³⁴ Segundo *Flos Sanctorum* a festa dedicada a esse santo se realizava no dia 7 de dezembro, um dia antes da festa da Conceição. A sua doutrina para reflexão do fiel, dizia: “O cair e incorrer na culpa é efeito próprio da fragilidade humana, e o levantar-se o pecador, recorrendo logo à penitência é prodigioso efeito da divina graça”.¹³⁵

Abaixo desse balcão, figura um painel representando, também, uma prefiguração da Virgem Maria. Essa representação mostra a Sulamita,

¹³² Shouppe, *Op. cit.*, p. 195.

¹³³ *Id. ibid.*, p. 201.

¹³⁴ Pelikan, Jaroslav. **Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura**. Tradução: Vera Camargo Guarnieri. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 163-164.

¹³⁵ Sarmiento, *Op. cit.*, p. 353.

personagem do “Cântico dos Cânticos”. Ela está sentada e porta um cajado, símbolo da pastora.

Esse cântico é atribuído a Salomão. Tratava-se do amor entre o pastor e a pastora. A interpretação cristã desse poema converge para as figuras de Cristo e da Igreja. Cristo era considerado o esposo da Igreja, e ao mesmo tempo esposo de sua mãe, a Virgem Maria. A Virgem era a encarnação da Igreja.¹³⁶ Nesse poema pastoril o amado celebrava a beleza de Sulamita, dizendo:

Como você é bela, minha amada,
como você é bela!
são pombas
seus olhos escondidos sob o véu.
Seu cabelo... um rebanho de cabras
ondulando nas encostas de Galaad.¹³⁷

As comparações poéticas dos atributos da Sulamita converteram-na figura da Virgem Maria, sem mácula. Esses atributos da Imaculada eram o lírio dos vales, a torre de David, o jardim fechado, o poço de águas vivas, e o cedro de Líbano.¹³⁸

Santo Agostinho também está sentado no balcão (ver figura n. 14 no anexo). Ele está vestido em traje episcopal, com capa de asperge e mitra.

¹³⁶ Réau, Louis. **Iconografia...** *Op. cit.*, p. 348.

¹³⁷ **Bíblia.** Cântico dos Cânticos, 4:1.

¹³⁸ *Id. ibid.*, 2:1-2; 4:4; 4:12; 4:15; 5:5.

Segura uma pena e mostra um livro aberto, para o espectador.¹³⁹ Santo Agostinho era Bispo de Hipona, e representava um dos quatro doutores da Igreja Latina. Fundou a ordem dos Agostinianos.

A data da sua festividade era 28 de Agosto. Segundo o *Flos Sanctorum* a sua doutrina orientava o fiel para não dilatar a penitência para o tempo da velhice.¹⁴⁰ Esse doutor da Igreja ensinava que em relação ao pecado original devíamos “fazer exceção à Virgem Maria”. Pois a ela foi concedida essa graça por Deus, o que era suficiente para resgatá-la de qualquer pecado.¹⁴¹

Abaixo do balcão está um painel que representa Esther. Ela está figurada com coroa e cetro, e veste um manto. Entre outros adereços estão broche e cinto. Ela também é considerada uma prefiguração da Virgem Maria. Esther foi glorificada pela sua intercessão ante ao Rei Assuero, para a libertação dos Judeus. Um dia ela foi ao Rei, com o perigo de morte, pois não tinha o direito de apresentar-se a ele sem ser chamada. Em sua presença ela desmaiou. O Rei, enternecido, estendeu o cetro em sinal de perdão, e aceitava escutar a sua súplica. Ao ouvi-la, ele revogou o édito de morte contra os Judeus. Essa passagem do Antigo testamento, encontra-se no “Livro de Esther” 5:1-14, e 7: 1-7.

¹³⁹ A disposição que ocupam certos atributos têm por si só um significado concreto. Assim o livro aberto e de cara para o espectador simbolizava o magistério e doutrina, como em Santo Agostinho. Ver: Roig, *Op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁰ Sarmiento... *Op. cit.*, p. 252.

¹⁴¹ Santo Agostinho. Da natureza e da graça. Cf. por Pelikan, *Op. cit.*, p. 257-258.

A heroína Esther era interpretada como a virgem coroada e mediadora. A sua intervenção ante o Rei era símbolo da intercessão da Virgem Maria.¹⁴²

Entre os dois painéis de Sulamita e Esther, figura um painel com o tema da colheita da uva (ver figura n. 15 no anexo). Nessa representação dois homens carregam um enorme cacho de uvas. O primeiro homem porta um cajado, um manto azul, e chapéu. Seu olhar é dirigido para frente. O segundo homem olha para o espectador. Esses homens estão no primeiro plano, e no seu entorno, figura uma paisagem com árvores e montanhas. Essa representação ilustra a passagem do “Livro dos Números”, onde filhos de Israel exploravam o país de Canaã, por determinação de Javé a Moisés. Eles deveriam observar o país, o solo, e trazer frutos dessa Terra. Ao chegarem no vale do cacho:

“Cortaram um ramo de videira com um cacho de uvas, e o penduraram numa vara transportada por dois homens; colheram também romãs e figos. Esse lugar ficou sendo chamado vale do cacho, por causa do cacho de uvas que os filhos de Israel aí cortaram”.¹⁴³

Essa representação do cacho de uvas, que os exploradores trouxeram da Terra prometida, simbolizava a Eucaristia. Nos lados desse painel figuram os evangelistas S. Mateus e São Marcos. São Mateus está representado com o seu atributo, o homem alado. Esse atributo era porque seu Evangelho começava com a genealogia de Cristo.¹⁴⁴ Como evangelista, ele carregava também uma pena e um livro. No seu Evangelho estava escrito uma parábola

¹⁴² Réau, Louis. **Iconografia...** *Op. cit.*, p. 388.

¹⁴³ **Bíblia**. Números, 13:23-24.

¹⁴⁴ Roig, *Op. cit.*, p. 104.

sobre os trabalhadores da vinha. Essa parábola remetia ao Reino do Céu como um patrão, que saía de madrugada para contratar trabalhadores para a sua vinha. Por todo o dia foi contratado trabalhadores. Ao final do dia ele mandou pagar os trabalhadores que foram contratados. Começou-se a pagar pelos últimos que foram contratados, e terminou-se pelos primeiros. Esses pensavam que iriam ganhar a mais, pois começaram a trabalhar desde cedo. Sentindo injustiçados, reclamaram. E o patrão, então, dizia a eles:

Amigo, eu não fui injusto com você. Não combinamos uma moeda de prata? Tome o que é seu, e volte para casa. Eu quero dar também a esse, que foi contratado por último, o mesmo que dei a você. Por acaso não tenho o direito de fazer o que eu quero com aquilo que me pertence! Ou você está com ciúme porque estou sendo generoso? Assim, os últimos serão os primeiros, e os primeiros serão os últimos.¹⁴⁵

Essa parábola significava que no Reino do Céu não existiam marginalizados. Todos tinham o mesmo direito de participar da misericórdia divina. Deviam aprender que o Reino é um dom gratuito.

No Evangelho de São Marcos, narrava-se sobre a instituição da Eucaristia:

“Enquanto comiam, Jesus tomou um pão e, tendo pronunciado a bênção, o partiu, distribuiu a eles, e disse: ‘Tomem, isto é o meu corpo. Em seguida, tomou um cálice, agradeceu a eles. E todos eles beberam. E Jesus lhe disse: ‘Isto é o meu Sangue, o sangue da aliança, que é derramado em favor de muitos.’”¹⁴⁶

¹⁴⁵ **Bíblia.** Mateus, 20:13-16.

¹⁴⁶ **Bíblia.** Marcos, 14:22-24.

O símbolo da uva e do vinho representam o sacrifício da Eucaristia. A Eucaristia é o princípio vital do Cristianismo. Significa a transubstanciação de Jesus, ao transformar o vinho no seu sangue. Esse sacramento deveria ser celebrado em sua memória, e para remissão dos pecados.¹⁴⁷

Do lado da epístola estão representados Moisés, e o Sumo Sacerdote Judaico. Entre essas figuras do Antigo Testamento figuram o painel da Visitação, e as alegorias das virtudes da Esperança e da Caridade. Moisés está sentado no balcão (ver figura n. 16 no anexo). Ele está vestido com túnica, e manto vermelho que lhe cobre a cabeça. Segura as tábuas da Lei. O seu olhar dirige-se para as Tábuas, onde figuram os dez mandamentos.

Esse personagem bíblico recebeu de Deus a ordem de livrar os filhos de Israel do cativeiro no Egito. No Monte Sinai, ele recebeu de Deus o Decálogo ou os Dez Mandamentos. Moisés prefigurava no Antigo Testamento a Cristo.¹⁴⁸ O Sumo Sacerdote Aarão está sentado no balcão, e segura nas mãos o turíbulo (ver figura n. 17 no anexo). Ele está vestido em traje sacerdotal. A descrição sobre o traje do sacerdote judaico encontra-se no “Livro de Eclesiástico” (45: 6-17). Aarão era irmão de Moisés. Deus estabeleceu com ele uma aliança eterna, e lhe entregou o sacerdócio do povo. Ele foi honrado com ornamentos magníficos, entre os quais o peitoral com 12 pedras preciosas, que representam as tribos de Israel. Deus o escolheu para que ele oferecesse sacrifícios, incenso e perfume.¹⁴⁹ Ele era depois de Melquisedec, o primeiro sacerdote da Antiga Lei, e prefigurava a Cristo.

¹⁴⁷ **Bíblia.** Mateus, 26:26-29.

¹⁴⁸ Réau. **Iconografia...** *Op. cit.*, p. 211.

¹⁴⁹ **Bíblia.** Eclesiástico, 45:11-16.

O painel da Visitação representa o episódio do encontro da Virgem Maria com sua prima Isabel (ver figura n. 18 no anexo). Nesse painel figuram Zacarias, esposo de Isabel, segurando um cajado e a mão sobre o peito. Isabel está ajoelhada e segura na mão da Virgem Maria. A Virgem Maria está em pé diante de Isabel. Sobre a sua cabeça um halo. Atrás da Virgem vem José segurando um chapéu à mão. No Evangelho de São Lucas narrava esse encontro: Maria “entrou na casa de Zacarias, e saudou Isabel. Quando Isabel ouviu a saudação de Maria, a criança se agitou no seu ventre, e Isabel ficou cheia do Espírito Santo. Com um grande grito exclamou: - Você é bendita entre as mulheres, e é bendito o fruto do seu ventre. Como posso merecer que a mãe do meu Senhor venha me visitar?”¹⁵⁰

Nos lados desse painel figuram as alegorias da Esperança, e da Caridade. Essas virtudes eram representadas na figura feminina. A Esperança segura a âncora e a caridade acolhe uma criança no colo, e uma outra a seu lado. Em relação a essas virtudes, Jaboatam dizia que a Esperança era a âncora que segurava a alma cristã (ver figura n. 19 no anexo). Era medicina eficaz das nossas desconfianças, vínculo forte da graça e prenda inestimável da glória. Quanto à Caridade, essa era a mais nobre das virtudes católicas (ver figura n. 20 no anexo). Era o meio e fim de toda a vida espiritual. A Caridade tinha a finalidade de conservar a alma em graça.¹⁵¹

Em toda a extensão da cimalha fictícia, na quadratura, estão figurados, em forma de medalhões, os atributos da Imaculada Conceição: a arca

¹⁵⁰ **Bíblia.** Lucas, 1:40-44.

¹⁵¹ Jaboatam. *Op. cit.*, v.2, p. 269-271.

da aliança (ladeada por dois medalhões com o símbolo da sua realeza, enfeitada com ramos de trigo e oliveira), a fonte de jardim, o poço de água viva, a estrela do mar (ver figura n. 21 no anexo), a rosa mística, o sol, o lírio, o cipreste (ver figura n. 22 no anexo), o espelho sem mácula, o livro aberto. E sobre os dois arcos centrais, situados ao lado do Evangelho e da Epístola, figuram quadros com representações do fênix, e da pomba, que carrega no bico o ramo de oliveira. Esses pássaros simbolizavam a Ressurreição e a Paz (ver figura n. 23 no anexo).¹⁵²

Na abertura para o céu, já mencionado anteriormente, a Virgem da Conceição era glorificada, como a mãe e advogada dos homens. Na sua mão ostenta o lírio, o símbolo da sua pureza. A outra mão ela deposita sobre o peito. Entorno da sua cabeça brilham 12 estrelas, como em sua aparição, no “Apocalipse” de S. João. Aos seus pés a lua crescente, e as alegorias da América, da Europa, da Ásia e da África, em devoção.

Acima dela estão representados o Cordeiro místico, sobre o livro dos Sete Selos, S. João Evangelista segurando um cálice, e S. João Batista ostentando uma cruz de madeira, de onde enrola-se uma faixa, com a inscrição “*Ecce agnus Dei*”. Acima do Cordeiro místico estão representados o Espírito Santo, simbolizado numa pomba, e Deus-Pai com um cetro na mão, regendo a todos, do altíssimo. Em todo o espaço do céu, figuram anjos entre as nuvens. Eles aparecem as segurando, e também, em adoração, anunciando o dia do Juízo Final (ver figura n. 24 no anexo).

A pintura do teto da Conceição da Praia celebrava e defendia o culto imaculista. A Virgem da Conceição era a Nova Eva, a concebida sem o

¹⁵² Heinz-Mohr. *Op. cit.*, p. 158 e 294.

pecado original, a representação da Igreja, a porta do Céu, e a Padroeira do Reino Português.¹⁵³

O mistério da Conceição afirmava que a Virgem foi isenta do pecado original no momento da sua concepção. No Século XVIII, estabeleceu-se, em Salvador, a Academia Brasilica dos Acadêmicos Renascidos. Seus membros tomaram Nossa Senhora da Conceição por padroeira da agremiação. Na primeira conferência pública, os acadêmicos juravam defender a verdade da Imaculada Conceição da Virgem Mãe de Deus, e recitavam panegíricos alusivos a esse mistério, implorando a sua proteção.¹⁵⁴

A Virgem da Conceição, preservada do pecado original, preparava a redenção da humanidade. A virgem era a mediadora e consoladora dos fiéis. Ela significava a intercessão ao seu filho. A representação do Teto da Conceição da Praia enaltecia a Virgem da Conceição, a Rainha do Céu. Celebrava o seu triunfo sobre as heresias e o pecado. É o Pe. Vieira quem diz:

Para os devotos da Conceição Imaculada não nos fica mais que desejar, nem que fazer, senão acompanhar com as vozes, afectos e júbilos do coração as admirações, e aplausos dos anjos, e dar mil parabéns e mil vivas a tal Filho, e a tal Mãe. E posto que todos pela graça do baptismo estamos livres do pecado original; como ficamos sujeitos à corrupção e fraqueza, que com ele herdamos, e às tentações e perigo dos pecados atuais; o que muito nos convém, e de que muito necessitamos, é, que por meio da intercessão poderosíssima da mesma Mãe nos valhamos da eficácia do mesmo

¹⁵³ Em 26 de março de 1646, D. João IV, tomava à Virgem Mãe de Deus, como especial advogada, e colocava o Reino debaixo da sua sagrada proteção e amparo. Ele determinava a obrigação de venerar a Virgem da Conceição, e celebrar a sua festa. E prometia defender que a Virgem Mãe de Deus foi concebida sem pecado original. Ver: Provisão de El-Rei proclamando Nossa Senhora da Conceição, Padroeira e Protetora de Portugal e domínios. In: BARBOSA, Manoel. **A Igreja no Brasil**. Rio de Janeiro: A Noite, 1945, p. 309-310.

¹⁵⁴ Estatutos da Academia Brasilica dos Acadêmicos Renascidos. In: Silva, *Op. cit.*, v.2, 1925, p. 444.

sangue do Filho. Alegremos a ambos, que a virtude daquele preciosíssimo sangue, não é só remir e livrar dos pecados já cometidos, senão preservar antecipadamente deles.¹⁵⁵

¹⁵⁵ VIEIRA, Antônio. Sermão da Conceição Imaculada. In: **Sermões...** *Op. cit.*, v.4, t. 10, p. 144-145.

5 CONCLUSÃO

Em cada igreja da Cidade do Salvador se almejava de dar, através das representações religiosas, um ensino cristão. Tratava-se de educar os fiéis, para que eles pudessem render culto a Deus, à Virgem, e aos Santos, por meio da imaginária e da pintura. A doutrina cristã materializava-se e revestia-se de uma forma sensível. A visão era o órgão da sensibilidade e o acesso privilegiado do conhecimento. Por meio das representações simbólicas procurava-se mover o ânimo do fiel, motivá-lo e seduzi-lo, para que ele pudesse apiedar-se, promover a caridade e a justiça.

Na época barroca as imagens religiosas procuravam comover a alma dos fiéis. Nos primórdios dessa época, o pintor italiano, Federico Zuccaro (1540?-1609) escrevera sobre a função da pintura, dizendo que, era não somente por meio do ouvido, mas por meio dos olhos que a Igreja atraía os fiéis à penitência e à obediência dos preceitos divinos.¹ Também o pintor italiano Pietro da Cortona (1596-1669), em colaboração com o eclesiástico Ottonelli, publicou um tratado de pintura, que instruía como os artistas deviam proceder em sua atividade profissional. Em relação a pintura religiosa, esses autores, afirmavam que a imagem santa servia como instrumento à religião talvez em

¹ Cf. ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 198.

maior grau que a palavra escrita ou falada, e que por meio do pintor, Deus falava nas imagens.²

O barroco católico, segundo Werner Weisbach, procurava exercer uma ação sugestiva através de uma propaganda dirigida à alma, por meio dos olhos.³ Desse modo o barroco da Contrarreforma apelou para as representações pictóricas, difundindo-as universalmente.

A importância que os católicos tinham das representações simbólicas religiosas, podiam-se ver através de um Sermão do Padre Antônio Vieira, pregado na cidade do Salvador, em 1640. Essa cidade encontrava-se na iminência de cair sob o jugo dos Holandeses. Diante dessa situação, o Pe. Antônio Vieira arrebatado por inspiração, pregava para animar os fiéis. Ele dizia o que aconteceria, se a Bahia caísse nas mãos dos Holandeses:

Entrarão os hereges nesta igreja e nas outras: arrebatarão essa custódia, em que agora estais adorado dos anjos: tomarão os cálices e vasos sagrados, e aplicá-los-ão a suas nefandas embriaguezes: derrubarão dos altares os vultos e estátuas dos santos, deformá-las-ão a cutiladas, e metê-las-ão no fogo: e não perdoarão as mãos furiosas e sacrílegas, nem às imagens tremendas de Cristo crucificado, nem às da Virgem Maria. Não me admiro tanto, Senhor, de que hajais de consentir semelhantes agravos e afrontas nas vossas imagens...⁴

Quanto a imagem da Virgem Maria, o Pe. Antônio Vieira não admitia tamanho desacato, pois segundo ele, aquela Senhora esteve ao pé da

² Pietro da Cortona cit. por Weisbach, Werner. *El barroco: arte de la contrarreforma*. Tradução Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Espasa-Calpe, 1948, p. 81.

³ Id. *ibid.*, p. 88.

⁴ VIEIRA, Antônio. Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda. In: ____ **Sermões**. Porto: Lello e Irmãos, 1959, v.5, t.14, p.316.

Cruz e nenhum dos algozes se atreveu a lhe tocar, nem a lhe perder o respeito.⁵ Segundo ele, se os holandeses tomassem a Bahia o culto divino acabaria e nasceria ervas nas igrejas como nos campos. As pedras das ruas chorarão como que choraram as de Jerusalém destruída. Não haveriam missas e nem altares. Pregariam heresias nos púlpitos, e em lugar de S. Jerônimo e S. Agostinho, se ouviriam as doutrinas de Calvino e de Lutero.⁶

O barroco católico pós tridentino defendia todos os dogmas atacados pelos protestantes e dedicava a exaltar à Virgem e à Eucaristia. A Virgem expressava simbolicamente a vitória sobre as heresias, e era a consoladora dos fiéis.⁷ Na cidade do Salvador, a consagração à Virgem da Conceição, pode ser observada na pintura do teto da igreja de sua invocação. Essa representação mariana significa o privilégio da Mãe de Deus ter sido concebida sem a mancha do pecado original. Simboliza a idéia de pureza, isenta de mácula, e por isso ela era invocada como Imaculada. Esse mistério mariano era defendido na cidade de Salvador.

Nesse teto, a representação iconográfica celebra o privilégio de Maria como intercessora no plano de redenção de seu filho. A sua pureza é representada simbolicamente através das figurações dos seus atributos. Esses se originavam da sua ladainha e estão pintados nos medalhões encimados na falsa arquitetura, ou quadratura. A sua vitória contra as heresias e a manifestação de sua beleza foram representadas nas prefigurações das

⁵ Id. *ibid.*, p. 317.

⁶ Id. *ibid.*, p. 318.

⁷ MALÊ, Emile. **L'art religieux après le Concile de trente**. Paris: Armand Colin, 1932, p. 38.

mulheres do Antigo Testamento, como Jahel, Judite, Esther e Sulamita. Também se representou na pintura do teto episódios bíblicos relativos a Maria. Esses episódios são a Anunciação e a Visitação à Isabel. Na Anunciação, o anjo Gabriel comunicava a Maria, que ela foi escolhida por Deus para encarnação do “verbo”. Segundo o Evangelho de São João nesse momento a “palavra se fez homem e habitou entre nós”.⁸ Isso significava que o “*verbum caro factum est*”, o verbo se fez carne. A Anunciação representava a relação entre a soberania divina e a liberdade humana.⁹ Maria dizia ser serva do Senhor, “alguém que se tornou um instrumento do plano divino. Em todos os séculos, ela serviu como modelo de paciência, até mesmo de tranqüila passividade e inquestionada obediência”.¹⁰

No episódio da visitação, Isabel saudava a Maria como a bem-aventurada. Maria era bendita entre as mulheres e era bendito o fruto do seu ventre.¹¹ Maria cantava, que sua alma proclamava a grandeza de Deus, porque ele olhou “para a humilhação de sua serva. Doravante todas as gerações me felicitarão, porque o Todo-Poderoso realizou grandes obras em meu favor”.¹² Segundo o Pe. Antônio Vieira, o episódio da Visitação de Maria a Isabel, representava um momento de júbilo e de agradecimento à Deus:

⁸ **Bíblia.** João, 1:14.

⁹ PELIKAN, Jaroslav. **Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura.** Tradução Vera Camargo Guarnieri. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 119.

¹⁰ Id. *ibid.*

¹¹ **Bíblia.** Lucas, 1:42.

¹² Id. *ibid.*, 1:46-49.

Festejar as mercês do céu: reconhecê-las como recebidas da mão de Deus; e dar-lhe infinitas graças por elas, é a primeira obrigação da Fé, é a primeira confissão do agradecimento, e são os primeiros impulsos da alegria cristã e bem ordenada. Assim cantou hoje a Virgem Maria, já Mãe de Deus, entrando em casa de Zacarias, e visitando a Santa Isabel. Reconhecida a Senhora à dignidade infinita do mistério inefável, que a mesma Isabel por revelação do céu também reconhecia e celebrava; que fez e disse? Louvou e magnificou a Deus: *Magnificat anima mea Dominum*.¹³

Na pintura do teto da Igreja, os padres doutores da Igreja Latina, S. Gregório, S. Jerônimo, S. Agostinho e S. Ambrósio representam a defesa da Conceição de Maria. E a devoção à Virgem da Conceição era universalizada através da representação dos quatro continentes: a América, a Europa, a Ásia, e a África.

A representação da Virgem da Conceição em glória, no espaço central da pintura, é figurada simbolicamente como a mulher, que apareceu no Apocalipse de São João, coroada de doze estrelas e a seus pés a lua crescente:

“Apareceu no céu um grande sinal: uma mulher vestida com o sol, tendo a lua debaixo dos pés, e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas”.¹⁴

Essa iconografia da Virgem como a mulher do Apocalipse, já era conhecida desde o século IX, e reconhecida como a imagem da Virgem da Conceição desde o Século XIV. No início do Século XVII, esse tipo iconográfico, encontrava a sua figuração baseada na mulher do Apocalipse e da virgem das Litanias, ou Virgem da Ladainha, onde figuravam os atributos da Imaculada.¹⁵

¹³ VIEIRA, Antônio. Sermão da Visitação de Nossa Senhora à Santa Izabel. In: ____ **Sermões...** *Op. cit.*, v.3, t.9, p. 351.

¹⁴ **Bíblia**. Apocalipse, 12:1.

¹⁵ SOUZA, Maria Beatriz de Mello e. A Imaculada Conceição, símbolo do *chiaroscuro no barroco brasileiro*. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, n. 15, p. 344-345.

Esses atributos eram a estrela do mar, a fonte de jardim, a porta do céu, o cedro do Líbano, o templo de Deus, a rosa mística, o cipreste, o lírio etc...¹⁶

Os fiéis da cidade do Salvador, no século XVIII, eram devotos da Imaculada Conceição. Honravam àquela que era a “cheia de graça” e reconheciam os seus benefícios. Eles recorriam ao seu auxílio, e suplicavam a sua proteção e consolação. Em um caderno manuscrito pertencente ao soldado Luis Gonzaga das Virgens encontravam-se orações devotas à Santíssima Mãe de Deus.¹⁷ Entre as diversas orações havia uma súplica à Nossa Senhora para antes da confissão, com o seguinte teor:

Ó Immaculada Senhora, a quem o Altíssimo o comunicou tanta [fl. 5] [corróido]hente de graças, que mereceste a suprema Dignidade de Mãe do Omnipotente, e para que fosseis Instrumento de redempção do mú[n]do, ficando também amoroza mãe dos filhos de Adão impetrai-me Senhora, de vosso amabilíssimo filho graça, para que minha vida não desmoreça tão illustre filiação e agora com a vossa intercessão illustrai o meu entendimento, [fl. 5v] avivai a minha memória alertai o meu espirito estale o coração de dôr, por haver ofendido ao vosso Bendito Filho, e aos pez do Ministro do Senhor relate sem pejo entre lagrimas de dor o numero sem numero das offensas com que o tenho aggravado. Amem.¹⁸

Em outra oração, o fiel suplicava a Amorisíssima Mãe o seu amparo e proteção. Também se pedia a Senhora que alcançasse do vosso filho o perdão pelos pecados cometidos:

¹⁶ FERGUSON, George. **Signs and symbols in Christian Art**. New York: Oxford University Press, 1972, p. 95-96.

¹⁷ Luis Gonzaga das Virgens era soldado granadeiro do 1º Regimento de Linha na Capitania da Bahia. Esteve envolvido na Conspiração dos Alfaiates em 1798. Esse inconfidente foi preso e depois teve morte por enforcamento. In: Arquivo Público do Estado da Bahia. **Autos da devassa da Conspiração dos Alfaiates**. Salvador, Secretaria da Cultura e Turismo, 1998, v.1, [p. 18].

¹⁸ Id. *ibid.*, p. 228.

... “Senhora protegei este vil bixinho e pó da terra, o maior de todos os pecadores, alcançando-me de vosso querido Filho o perdão de minhas culpas: e que me aceite esta confissão por verdadeira, supprindo a vossa proteção toda e qualquer circunstancia, em que foi diminuta, para [fl. 9] ser perfeita”.¹⁹

Em outras orações escritas no referido caderno, a Virgem era invocada como a bem-aventurada e poderosíssima no céu, e na terra. Rogava-se a sua intercessão na hora da morte, e rendia graças ao Pai Eterno pelas prerrogativas que ele concedeu à Virgem:

“Eu vos rendo as graças infinitamente ó Santo Eterno pelas grandes 4 [fl. 16] prerrogativas que concedestes a Santíssima Virgem Vossa Filha: da divina Maternidade, de preservação do peccado original, d’atual inpeccabilidade e a do soberano poder”.²⁰

Havia também rezas para o sábado. Esse dia era devotado à Virgem Nossa Senhora e costumava-se rezar a sua Litania ou Ladainha:

... Santa Maria, ora por nobis.
 Sancta Dei venitrix, ora.
 Sancta Virgo Virginum, ora.
 Mater Christi, ora.
 Mater divina gratiae, ora.
 Mater purissima, ora.
 Mater castissima, ora.
 Mater intimerata, ora.
 Mater amabilis, ora.
 Mater admirabilis, ora.
 Mater creatoris, ora.²¹...

¹⁹ Id. *ibid.*, p. 229.

²⁰ Id. *ibid.*, p. 231.

²¹ Id. *ibid.*, p. 242.

No século XVIII, na cidade de Salvador, entre os acadêmicos da Academia Brasileira dos Renascidos, estava o padre Manoel de Cerqueira Torres. Esse acadêmico era padre secular, teólogo, pregador na Conceição da Praia, em 1776, e cronista da narração panegírica histórica das festividades realizadas na cidade do Salvador, em 1760, em comemoração do casamento da princesa da Beira com o Infante D. Pedro.²²

Esse padre foi autor de um soneto em homenagem ao soberano Mistério da Conceição de Maria. A Virgem da Conceição era a padroeira da referida Acadêmica criada em 1759. O soneto proclamava:

Maria *ele[c]ta ut sol*.

De vossa conceição o sol lustroso
Na vossa esfera está ainda parado,
Porém se é sacramento decretado,
Deve estar para ser mais glorioso.

Não convém , não, senhora, ao majestoso
Decôro vosso estar determinado;
Não convém definido e revelado
Estar ao nosso amor afetuoso.

Este sobe de ponto na fé pura;
Aquele se vantagem nos louvores;
A devoção mais cresce e mais se apura,

Pois quanto mais oculto tem maiores
Raios o sol e luz que sempre dura,
E mais parados tem mais resplendores.²³

Na pintura do teto da Conceição da Praia além de freqüentemente fazer alusões à Virgem, também, exalta a Cristo, que instituiu o Santíssimo Sacramento da Eucaristia. A Eucaristia é o Sacramento do corpo e sangue de Jesus Cristo. Nas vésperas da sua paixão, ele reuniu os seus discípulos e ceiou

²² BARBOSA, Manoel de Aquino. **A padroeira do estado da Bahia**. Salvador: Beneditina, 1975, p. 180.

²³ Sôneto “Maria *ele[c]ta ut sol*”. Cit. por Barbosa... *Id. ibid.*, p. 182.

com eles. Nessa ceia, que foi a última que fez, ele ofereceu aos seus discípulos o pão, dizendo que era seu corpo. E do mesmo modo benzeu um cálice de vinho e deu aos seus discípulos, dizendo que era o seu sangue. Esse sangue representava a nova aliança e que seria derramado para a remissão dos pecados. Cristo pediu aos seus discípulos que fizessem isso para celebrar a sua memória.²⁴ Através dessa ação, o pão e o vinho, simbolizava a presença de Cristo na Eucaristia.

O sacramento da Eucaristia tornava-se o centro da fé cristã. O corpo de Deus era conservado nas igrejas para ser adorado pelos fiéis. As adorações solenes se davam nas exposições e benções do Santíssimo Sacramento, nas procissões, e nos jubileus das “Quarentas horas”.²⁵ A administração da Eucaristia era distribuída aos fiéis nas missas. O sacerdote antes de dar a comunhão, elevava a Hóstia dizendo que “eis o cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo”. A visualização desse mistério, no espaço central da pintura do teto da Conceição da Praia, está figurado no cordeiro místico ladeado pelos Santos João, o Evangelista e o Batista. Outras alusões a figura de Cristo na Eucaristia, estão nas representações do “Bom Pastor”, e do episódio da “Colheita da Uva”. Cristo, também é prefigurado nas representações de Moisés e do Sumo Sacerdote.

O programa iconográfico Mariano e Eucarístico representado na pintura do teto da Conceição da Praia expressa que no plano salvífico da

²⁴ **Bíblia**. Lucas, 22:14-20.

²⁵ “Denominava-se adoração das quarentas horas, da qual nasceu a adoração perpétua, a exposição do Santíssimo Sacramento durante aquele espaço de tempo, em memória das que o corpo de Jesus jazeu no sepulcro.” CAMPOS, J. da Silva. **Procissões tradicionais da Bahia**. Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1941, p. 13.

redenção, Deus preservou Maria de mácula, para que seu filho, pudesse derramar o seu sangue, tirando os pecados do mundo. Maria era isenta do pecado original para preparar a redenção da humanidade com a vinda do redentor.²⁶

“Toda formosa és Maria e mácula do pecado original não há em te.”

²⁶ Em dezembro de 1854, o Papa Pio IX, através da Bula *Ineffabilis Deus*, decretava o dogma da Conceição. A abençoada Virgem Maria foi eximida de toda mácula do pecado original no primeiro instante após a sua concepção pela graça de Deus e em consideração aos merecimentos de seu filho como o Redentor, e portanto, esse mistério, deveria ser firme e acreditado pelos fiéis. Segundo Jaroslav Pelikan “a doutrina acerca de Maria demonstrou ser um dos mais importantes preceitos para se observar e provar os processos pelos quais as grandes idéias se desenvolvem.” Pelikan. *Op. cit.*, p. 268-269.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FORTE ICONOGRÁFICA

Pintura de perspectiva do teto da nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição da Praia, 1773, por José Joaquim da Rocha. Óleo, 633,60m², Salvador.

FONTES MANUSCRITAS

Compromisso da Irmandade de São Benedito da Matriz de Nossa Senhora da Conceição da praia, 1684. Arquivo Público do Estado da Bahia. Doc. 614-2.

Memória e mais papéis pertencentes às Irmandades do SS. Sacramento e de N. Sra. da Conceição da Praia, por João José Lopes Braga. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Códice II, 33, 26, 13.

Noções sobre a procedência d'arte e de pintura na província da Bahia. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Códice II, 34, 4, 3, n. 1.

Provisão Régia de 1764 que aprovava e confirmava o Compromisso da Irmandade de São Benedito. Arquivo Público do Estado da Bahia. Doc. 614-2.

Parecer de José Ferreira Cardoso da Costa, Desembargador e Provedor-Mor da Fazenda sobre a necessidade do acabamento das obras da Igreja da Conceição da Praia. 16 de junho de 1767. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Códice II, 33, 23, 9.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Marieta. A Igreja da Conceição da Praia. **Excelsior**, Rio de Janeiro, 15 dez. 1941.
- . Alguns vultos e fatos ligados à história da bicentenária Igreja de N. Senhora da Conceição da Praia. In: BARBOSA, Manoel de Aquino (Org.). **O bicentenário de um monumento baiano**. Salvador: Beneditina, 1971. p. 345-374.
- . **Arquivo pessoal**: produção intelectual, anotações, transcrições, diversos. Arquivo do Estado da Bahia.
- . **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: UFBA, 1976.
- . **História da venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco da Congregação da Bahia**. Rio de Janeiro: Nacional, 1948.
- . José Joaquim da Rocha: um enigma. **A Tarde**, Salvador, 27 jul. 1959. p. 5.
- ARAÚJO, Emanuel (Org.). **O Universo mágico do barroco brasileiro**. São Paulo: Fiesp, 1998.
- . **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.
- ARQUIVO PÚBLICO DA BAHIA. Autos da devassa da conspiração dos Alfaiates. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo. Arquivo Público do Estado, 1988. 2 v.
- ATHAYDE, M. Maia. Reflexão sobre as Igrejas de fachada simétrica em H, com torres dispostas em losango. **Rev. Barroco**. Belo Horizonte, n. 15, p. 181-187, 1990/2.
- ÁVILA, Affonso et al. **Barroco Mineiro**: glossário de arquitetura e ornamentação. São Paulo: Melhoramentos, 1989.
- . **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BARBOSA, Antonio da Cunha. Aspectos da arte brasileira colonial. **Rev. do IHGB**. Rio de Janeiro, t. 61, p. 89-154, 1898.
- . História das artes e sua marcha progressiva na Bahia. **Rev. IGHB**. Bahia, n. 25, p. 249-260, 1900.

BARBOSA, Manoel de Aquino (Org.). **Efemérides da freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia**. Salvador: Beneditina, 1970, v. 1.

———. **A Igreja do Brasil**. Rio de Janeiro: A Noite, 1945.

BATISTA, Nair. Caetano da Costa Coelho e a pintura da Igreja da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência. In: **Pintura e escultura II**. São Paulo: FAU-USP; MEC-IPHAN, 1978, p. 81-106.

BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Tradução: Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, [197-]. 2 v.

———. Um estado de Consciência. Tradução: Marise Levy. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **Barroco teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997. p.17-22.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução, introdução e notas: Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulinas, 1990.

BORNGÄSSER, Barbara; TOMAN, Ralf. Introducció. In: **El Barroco**. Tradução: Ambrosio Berasain Villanueva, Angela Cots Egert, Beatriz Gómez Medina. [s.l.]: Kōnemann, 1997.

BOSCHI, Caio César. **O barroco mineiro: artes e trabalho**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

———. **Os leigos e o poder**. São Paulo: Ática, 1986.

BOXER, Charles Ralph. **A idade de Ouro do Brasil**. Tradução: Nair Lacerda. São Paulo: Ed. Nacional, 1969.

BRAUDEL, Fernand. **O Mediterrâneo**. Lisboa: Martins Fontes, 1984. v. 2.

BUCKLAND, A.R.; WILLIAMS, Lukyn. **Dicionário Bíblico Universal**. Tradução: Joaquim dos Santos Figueredo. São Paulo: Vida, 1990.

BURY, John. **Arquitetura e arte no Brasil Colonial**. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Nobel, 1991.

CALDAS, José Antonio. Notícia geral de toda esta Capitania da Bahia desde o seu descobrimento até o presente anno de 1759. **Revista do IGHB**, Bahia, n. 57, 1931.

CAMPOS, J. da Silva. **Procissões tradicionais da Bahia**. Bahia: Secretaria de Educação e Saúde, 1941.

CARDOSO, Joaquim. Notas sobre a antiga pintura religiosa em Pernambuco. In: **Pintura e escultura II**. São Paulo: FAU-USP; MEC-IPHAN, 1978. p. 9-21.

CARVALHO, Maria Angela Moraes de. Igreja dos Aflitos. In: ARQUIVO DO ESTADO DA BAHIA. **Anais...** Bahia, v. 43, p. 127-148, 1977.

- CHARTIER, Roger. **História cultural**. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.
- . O mundo como representação. Tradução Andréa Daher e Zenir Campos Reis. **Rev. dos Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, n. 5, p. 173-191, 1991.
- COSTA, Lúcio. Arquitetura dos jesuítas no Brasil. **Rev. do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 26, p. 105-169, 1997.
- D'ORS, Eugenio. **Le baroque**. Paris: Gallimard, 1968.
- DICCIONARIO de pintura. Barcelona: Larousse, 1996.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Lisboa: Livros do Brasil. 1960.
- ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- FALCÃO, Edgar de Cerqueira. **Relíquias da Bahia**. São Paulo: Lanza, 1940.
- FERGUSON, George. **Signs and Symbols in Christian Art**. New York: Oxford University Press, 1972.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. A religiosidade popular e a imaginária na Bahia do Século XVIII. In: **ACTAS do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**. Évora: Universidade de Évora, p. 11-38, 1997.
- . **Oficiais mecânicos na cidade do Salvador**. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1974.
- FRANÇA, Acácio. **A pintura na Bahia**. Bahia: Imprensa Oficial, 1944.
- FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. As “*Arma Christi*” de Eli du Bois e José Joaquim da Rocha. Separata de: **Rev. do Museu**. Porto, IV série, n. 8, p. 151-181, 1999.
- HAGEN, Rose Marie; HAGEN, Rainer. **Os segredos das obras-primas da pintura**. Tradução: Adelaide Cervaens Rodrigues e Teresa Carvalho. Germany: Taschen, 1997.
- HASKELL, Francis. **Mecenas e Pintores**: arte e sociedade na Itália Barroca. Tradução: Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1997.
- HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos Símbolos**: imagens e sinais da arte cristã. Tradução: João Rezende da Costa. São Paulo: Paulus, 1994.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **História geral da civilização brasileira**. São Paulo: Difel, 1968, t. 1.

- HOORNAERT, Eduardo; AZZI, Riolando; GRISP, Klaus Van Der; BROD, Benno. **História da Igreja no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1975, t. 2.
- INSTITUTO CULTURAL BRASIL-ARGENTINA. **Bahia: momentos del barroco**. São Paulo: Burti, 1988.
- JABOATAM, Antonio de Santa Maria. **Novo orbe serafico brasílico ou Chronica dos frades menores da provincia do Brasil**. Rio de Janeiro: Typographia Brasiliense, 1858. 2 v.
- KOCH, Wilfried. **Dicionário dos estilos arquitetônicos**. Tradução: Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KRAUBE, Anna Carola. **História da pintura: do renascimento aos nossos dias**. Tradução: Ruth Correia e Miriam Tomás Medeiros. [s.l.]: Könemann, 2000.
- LÁMY, Bernard. *Traité de perspective où sont contenus le fondements de la peinture*. (1701). In: HAMOU, Philippe (Org.). **La visión perspective**. Paris: Payot & Rivages, 1995. p. 303-328.
- LEITE, Serafim. A Companhia de Jesus e o culto de N. Sra. da Conceição no Brasil. **Brotéria Revista Contemporânea de Cultura**. Lisboa, v. 43, n. 6, p. 591-602, 1946.
- . **Breve história da companhia de Jesus no Brasil; 1549-1760**. Braga: Apostolado da Imprensa, 1993.
- LEVY, Hannah. A pintura colonial do Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. In: **PINTURA e escultura I**. São Paulo: FAU-USP; MEC-IPHAN, 1978. p. 35-144.
- . Modelos europeus na pintura Colonial. In: **PINTURA e escultura I**. São Paulo: FAU-USP; MEC-IPHAN, 1978. p. 97-144.
- LIVRO dos guardiães do Convento de São Francisco da Bahia. **Revista do IGHB**. Bahia, n. 69, p. 1-58, 1943.
- MACHADO, Lourival G. **Teorias do barroco**. Rio de Janeiro: MEC, 1953.
- MÂLE, Emile. **L'art religieux après le Concile de Trente**. Paris: Armand Colin, 1932.
- MALTESE, Corrado (Coord.) **Las técnicas artísticas**. Madrid: Cátedra, 1987.
- MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco**. Tradução: Henrique Barrilaro Ruas. Lisboa: Instituto Superior de Novas Profissões, 1997.
- MARTINEZ, Socorro Targino. **Ordens terceiras: ideologia e arquitetura**. Salvador: UFBA, 1979. (Dissertação de Mestrado).

- MATTOSO, Katia M. de Queirós. **Bahia no século XIX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- MELLO, Magno Moraes. **A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V**. Lisboa: Estampa, 1998.
- . Um modelo de integração espacial na pintura do tecto da portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa (1710). Separata de: SIMPÓSIO INTERNACIONAL “A obra de arte total nos Séculos XVII e XVIII”. Braga: Instituto Português do Patrimônio Arquitetônico, 1996. p. 225-238.
- MURRAY, Peter and Linda. **Dictionary of Art & Artists**. London: Penguin Books, 1983.
- OCHSÉ, Madeleine. **Uma Arte Sacra para nosso Tempo**. São Paulo: Flamboyant, 1960.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Arquitetura e as artes plásticas no século XVIII brasileiro. In: ARAÚJO, Emanuel (Org). **O universo mágico do barroco brasileiro**. São Paulo: FIESP, 1998. p. 129-153.
- . A pintura de perspectiva em Minas Gerais. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **Barroco teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 443-464.
- OTT, Carlos. **Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde**. Salvador: UFBA, 1979.
- . **A escola bahiana de pintura**. São Paulo: MWM Motores Diesel, 1982.
- . **História das artes plásticas da Bahia**. Bahia: Alfa Gráfica, 1993. 3v.
- . José Joaquim da Rocha. In: **Pintura e escultura II**. São Paulo: FAU-USP; MEC-IPHAN, 1978, P. 107-157.
- PACHECO, Francisco. **Arte de la pintura**. Madrid: Cátedra, 1990.
- PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Tradução: Elisabete Nunes. Lisboa: 70, 1993.
- PELIKAN, Jaroslav. **Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura**. Tradução: Vera Camargo Guarnieri. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PEREIRA, Paulo. As dobras da melancolia, o imaginário barroco português. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **Barroco, teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 159-170.
- PITA, Sebastião da Rocha. **História da América Portuguesa**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1996.

QUERINO, Manoel. **A Bahia de outrora**. Salvador: Progresso, 1946.

———. **Artistas bahianos**. Bahia: Oficinas da Empresa a Bahia, 1911.

———. Contribuição para a história das artes na Bahia: José Joaquim da Rocha. **Rev. IGHB**. Bahia, n. 34, 1908.

READ, Herbert (Org.). **Dicionário da arte e dos artistas**. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: 70, 1990.

RÉAU, Louis. **Iconographie de la Bible**. Paris: presse Universitaires de France, 1955-1959. 6 v.

———. **Iconografía del arte cristiano**. Tradución: Daniel Alcoba. Barcelona: Serbal, 1996, v.1.

RESENDE, Maria Efigênia Lage. **Geografia histórica da capitania de Minas Gerais: José Joaquim da Rocha**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.

RODRIGO e seus tempos. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

ROIG, Juan Ferrando. **Iconografía de los santos**. Barcelona: Ômega, 1950.

RUSSELL-WOOD, A.J.R. Aspectos da vida social das irmandades leigas da Bahia no século XVIII. In: BARBOSA, Manoel de Aquino (Org.). **O bicentenário de um monumento baiano**. Salvador: Benedictina, 1971. p. 143-168.

SALDANHA, Nuno. **Imagens e idéias na pintura do século XVIII**. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco: do quadrado a elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTA MARIA, Agostinho de. Santuário Mariano e histórias das imagens milagrosas de Nossa Senhora, milagrosamente manifestadas e aparecidas em o Arcebispado da Bahia. **Rev. do IGHB**, Bahia, n. 74, p. 3-181, 1947.

SANTOS, Reynaldo dos. A pintura dos tectos no século XVIII em Portugal. **Belas Artes Rev. e Bol. da Academia Nacional de Belas Artes**, Lisboa, n. 18, 2ª série, p. 13-22, 1962.

SARMENTO, Francisco de Jesus Maria. **Flos Sanctorum**. Salvador: Progresso, 1955.

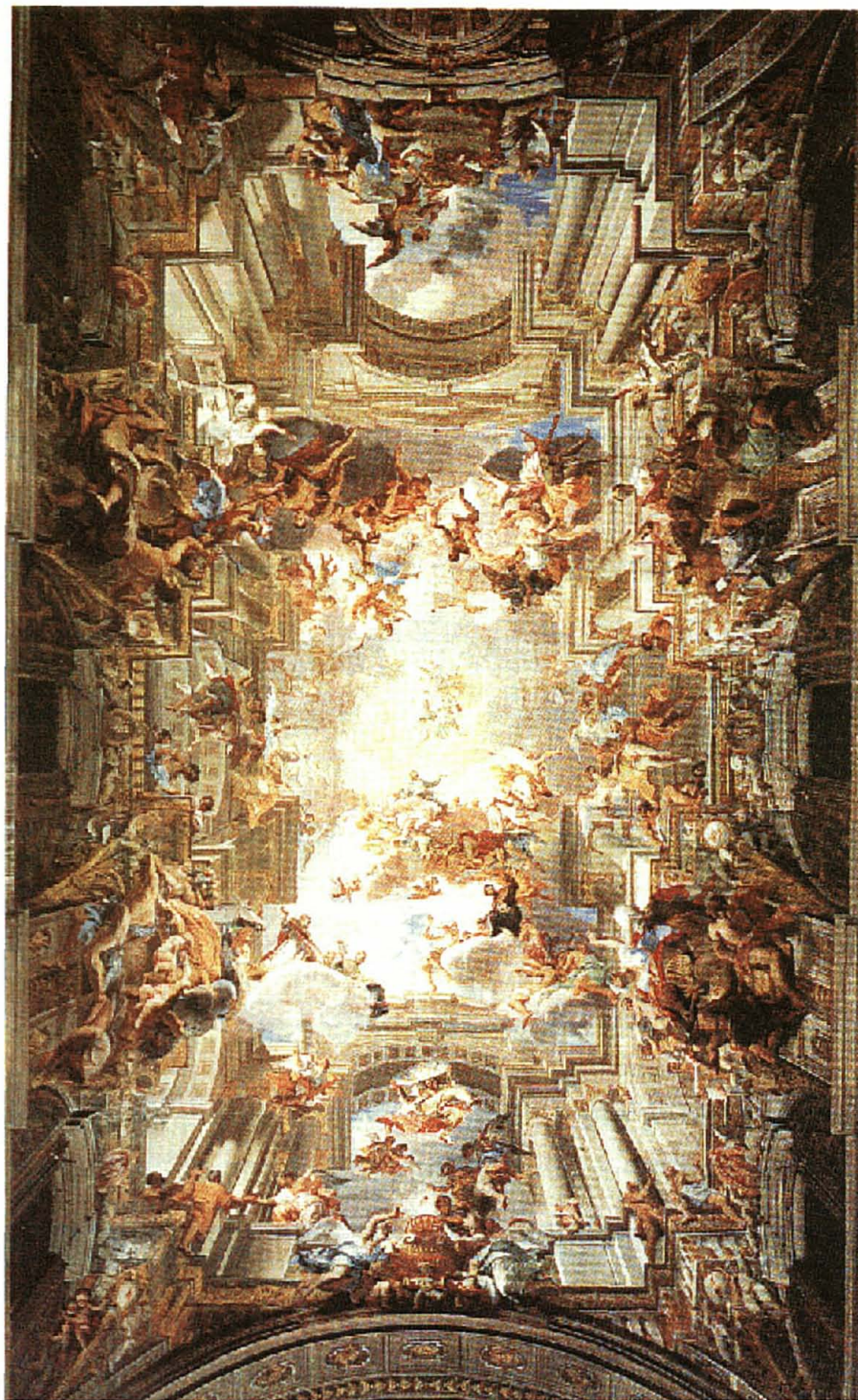
SCHOUPPE, F.X. **Curso abreviado de religião**. Tradução: Manoel Joaquim de Mesquita Pimentel. Porto: Lello e Irmãos, [19--].

- SEBASTIÁN, Santiago. **Contrarreforma y barroco, lecturas iconográficas e iconológicas**. Madrid: Alianza, 1989.
- SEITAS FERNANDES, Orlandino. O despertar da Terra. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). **O universo mágico do barroco brasileiro**. São Paulo: FIESP, 1998.
- SERRÃO, Vitor. A pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. In: AVILA, Affonso (Org.). **Barroco teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 93-125.
- SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira e. **Memórias históricas e políticas da província da Bahia**. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1919, 1925, 1931, 1933, 1937, 1940. 5 v.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da. **Página de história da arte**. Lisboa: Estampa, 1986. 2 v.
- SMITH, Robert. Aspectos da arquitetura da Basílica da Conceição da Praia. In: BARBOSA, Manoel de Aquino (Org.). **O bicentenário de um monumento baiano**. Salvador: Beneditina, 1971. p. 89-128.
- . Documentos Baianos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 268-288, 1997.
- SOBRAL, Luís de Moura. **Do Sentido das Imagens**. Lisboa: Estampa, 1996.
- . Pintura. In: PEREIRA, José Fernandes (Dir.). **Dicionário da arte barroca em Portugal**. Lisboa: Presença. 1989.
- SOUSA, Gabriel Soares de. **Notícia do Brasil**. São Paulo: Martins, [19--]. t. 1.
- SOUZA, Alcidio (Org.). **A era do barroco**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982.
- SOUZA, Maria Beatriz de Mello e. A Imaculada Conceição, símbolo do *Chiaroscuro* no barroco brasileiro. **Revista Barroco**, n. 15, p. 339-352.
- TAPIÉ, Victor. **Barroco e classicismo**. Tradução: Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença, 1974, v. 2.
- TAUNAY, Affonso D'Esgragnole. Na Bahia Colonial 1610-1714. **Revista do IHGB**. Rio de Janeiro, v. 144, t. 90, p. 237-382, 1921.
- TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez. **A Irmandade de São Lucas, corporação de artistas: estudo do seu arquivo**. Lisboa: [s.n.], 1931.
- TELLES, Augusto Carlos da Silva. **Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/FENAME, 1980.
- TIRAPELLI, Percival; PFEIFFER, Wolfgang. **As mais belas igrejas do Brasil**. São Paulo: Metalivros, 1999.

- TRINDADE, Jaelson Britan. A corporação e as artes plásticas: o pintor, de artesão a artista. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). **O universo mágico do barroco brasileiro**. São Paulo: FIESP, 1998. p. 247-269.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Centro de Estudos da Arquitetura na Bahia. **Evolução física de Salvador**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1979. 2 v.
- VALLADARES, Clarival do Prado. O ecumenismo na pintura religiosa brasileira dos setecentos. **Rev. do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 177-201, 1969.
- . **Nordeste histórico e monumental**. Bahia: Odebrecht, 1990. v. 4.
- VIANNA, Francisco Vicente. **Memórias sobre o Estado da Bahia**. Bahia: Diário da Bahia, 1893.
- VIDE, Sebastião Monteiro da. **Constituições primeiras do arcebispado da Bahia**. São Paulo: Typographia 2 dez., 1853.
- VIEIRA, Pe. Antonio. **Sermões**. Porto: Lello e Irmãos, 1959. 5 v.
- VILELA, D. Avelar Brandão. Oração proferida na Basílica da Conceição da Praia, 1972. In: BARBOSA, Manoel de Aquino. **Freguezia da Conceição da Praia. 1623-1973**. Salvador: Beneditina, 1973, p. 23-28.
- VILHENA, Luis dos Santos. **A Bahia no século XVIII**. Salvador: Itapuã, 1969. 3v.
- WACKERNAGEL, Martin. **Barroco II e rococó**. Tradução: Maria do Céu Guerra de Oliveira. Lisboa: Verbo, 1969.
- WEISBACH, Werner. **El barroco: arte de la contrarreforma**. Tradución: Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.
- WILDBERGER, Arnold. Tomé de Souza, fundador da Igreja de N. S. da Conceição da Praia e a cidade do Salvador em 1549. In: BARBOSA, Manoel de Aquino (Org.). **O bicentenário de um monumento baiano**. Salvador: Beneditina, 1971, p. 11-61.

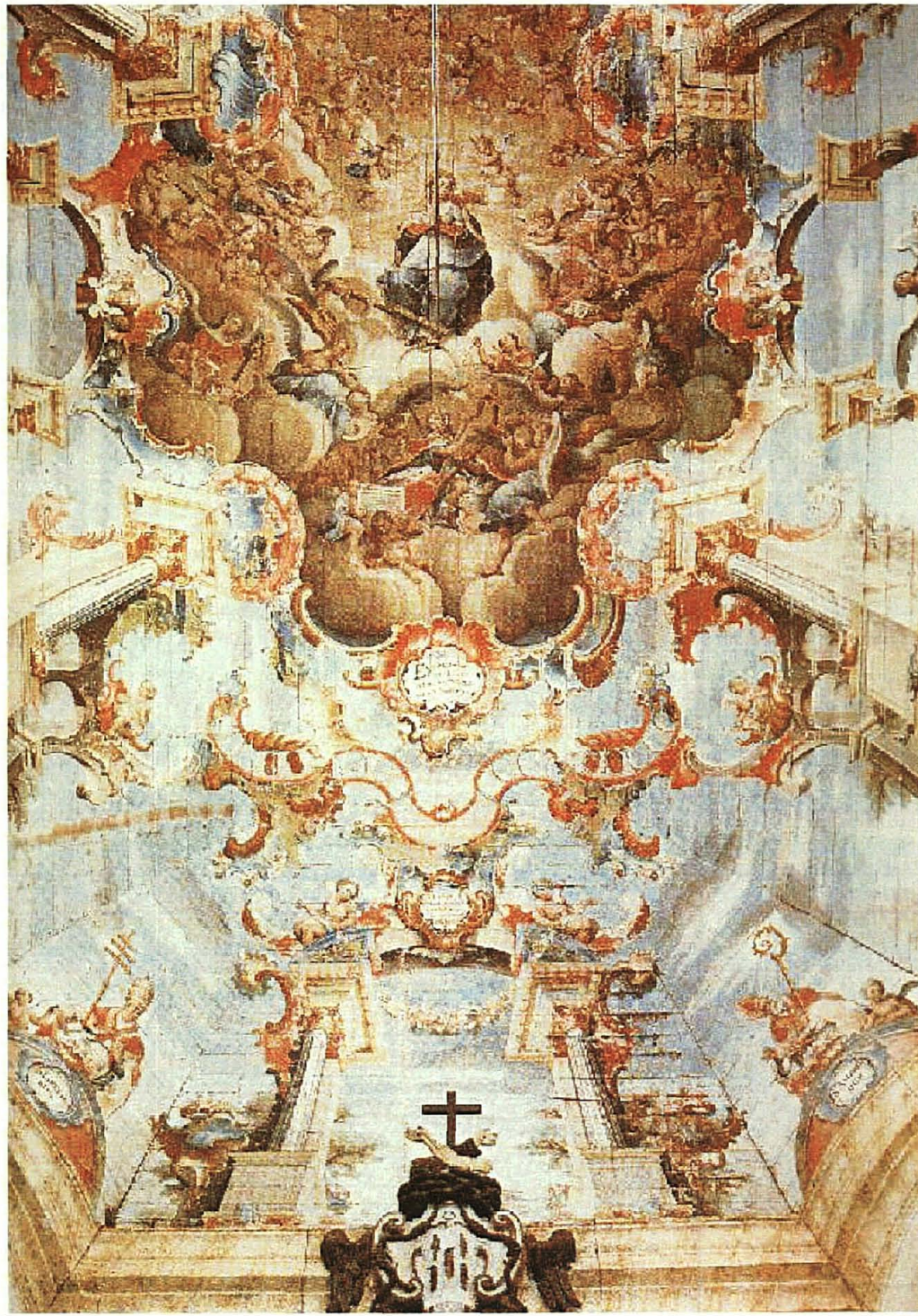
ANEXOS

Figura n. 1 Pintura de perspectiva do teto da igreja de Sant' Ignazio, Andrea Pozzo, Roma, Século XVII.



Fonte: KRAUBE, Anna Carola. **História da Pintura**. [s.l.]: Kömemann, 2000, p. 33.

Figura n. 2 Pintura de perspectiva do teto da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Manuel da Costa Ataíde, Ouro Preto MG, Século XIX



Fonte: ARAÚJO, E. (Org.) **O universo mágico do barroco brasileiro.** São Paulo: FIESP, 1998 p. 225.

Figura n. 3 Fachada da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, Salvador BA.

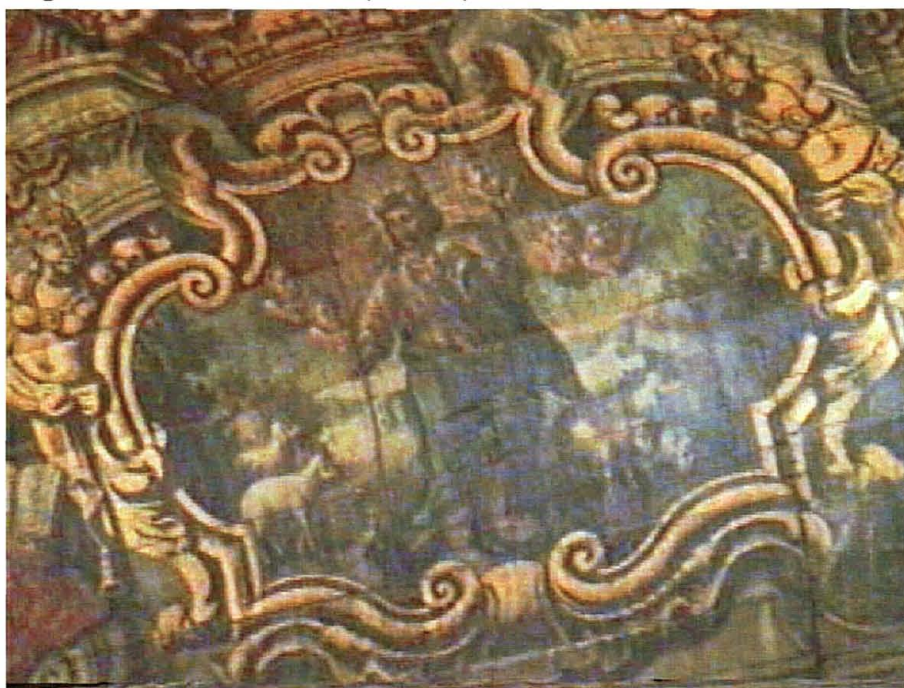


Fonte: ARAÚJO, E. (Org.) op. cit. p. 71.

Figura n. 4 (na página seguinte) – Pintura do teto da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, José Joaquim da Rocha, Salvador – BA, século XVIII.
Fonte: INSTITUTO CULTURAL BRASIL-ARGENTINA. Bahia: momentos del barroco. São Paulo: Burti, 1988, [p. 52-53]. Fotocópia.



Figura n. 5 O Bom Pastor (detalhe)*



Fonte:* Essa imagem foi realizada pelo autor em setembro de 1999 através de câmera VHS-C Sharp modelo Easy Cam, e capturada para o computador por meio da placa de vídeo ATI Radeon 64 DDR VIVO e o programa ATI Multimedia Center. As figuras que se seguem até a figura 23 foram geradas desta maneira.

Figura n. 6 Jahel (detalhe)



Fonte: do autor

Figura n. 7 São Gregório Magno (detalhe)



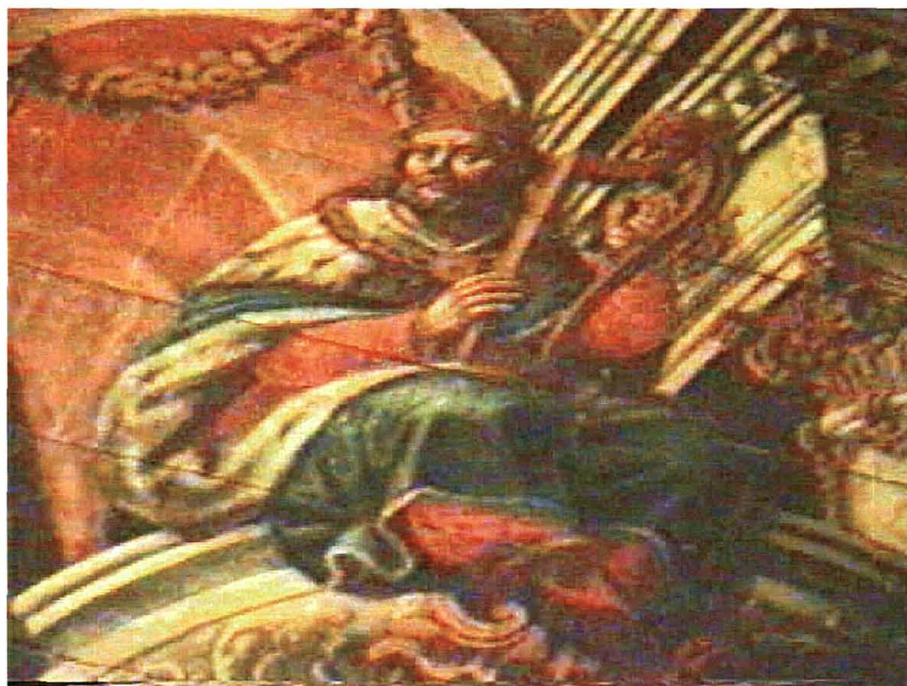
Fonte: do autor

Figura n. 8 São Jerônimo (detalhe)



Fonte: do autor

Figura n. 9 Rei David (detalhe)



Fonte: do autor

Figura n. 10 Isaías (detalhe)



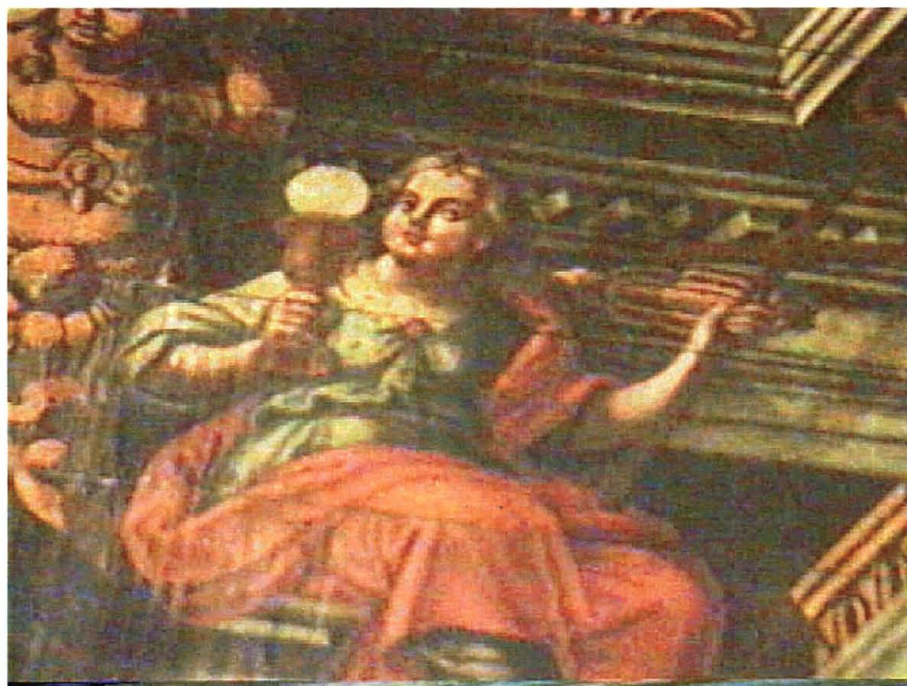
Fonte: do autor

Figura n. 11 Anunciação (detalhe)



Fonte: do autor

Figura n. 12 Alegoria da Virtude da Fé (detalhe)



Fonte: do autor

Figura n. 13 Santo Ambrósio (detalhe)



Fonte: do autor

Figura n. 14 Santo Agostinho (detalhe)



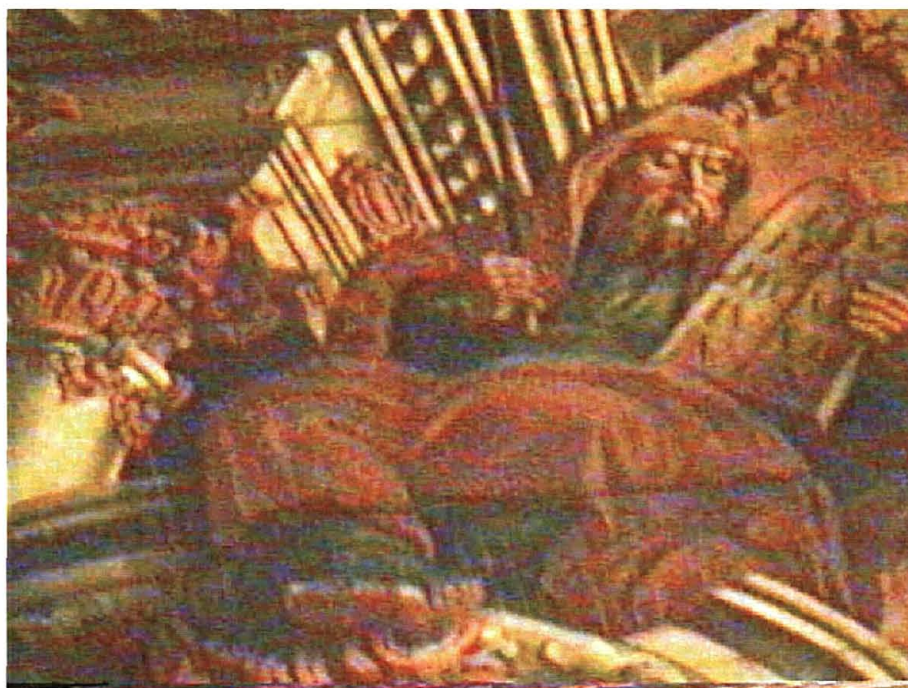
Fonte: do autor

Figura n. 15 A Colheita da Uva (detalhe)



Fonte: do autor

Figura n. 16 Moisés (detalhe)



Fonte: do autor

Figura n. 17 Sumo Sacerdote Aarão (detalhe)



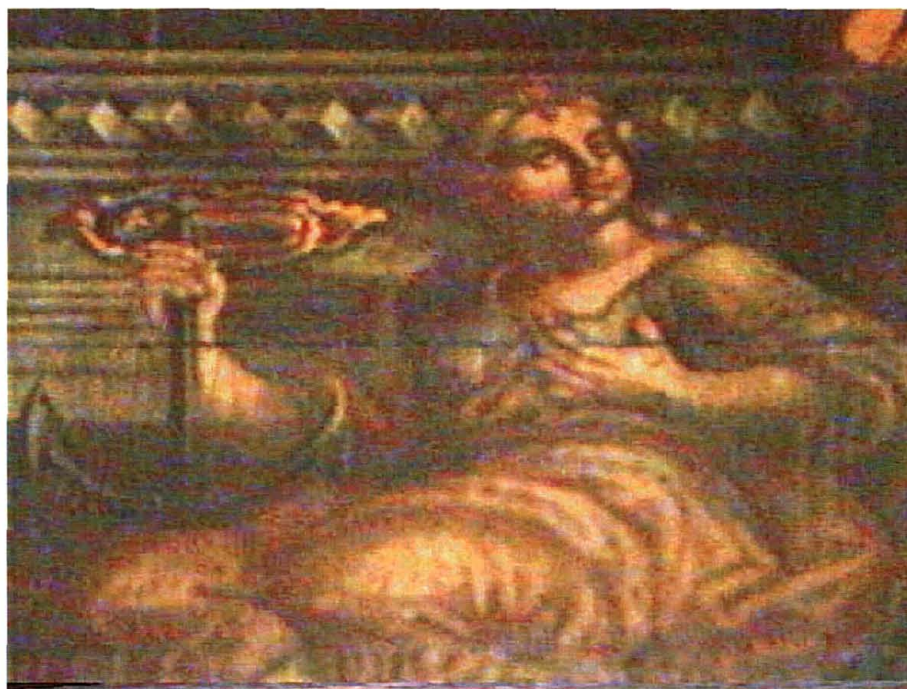
Fonte: do autor

Figura n. 18 A Visitação (detalhe)



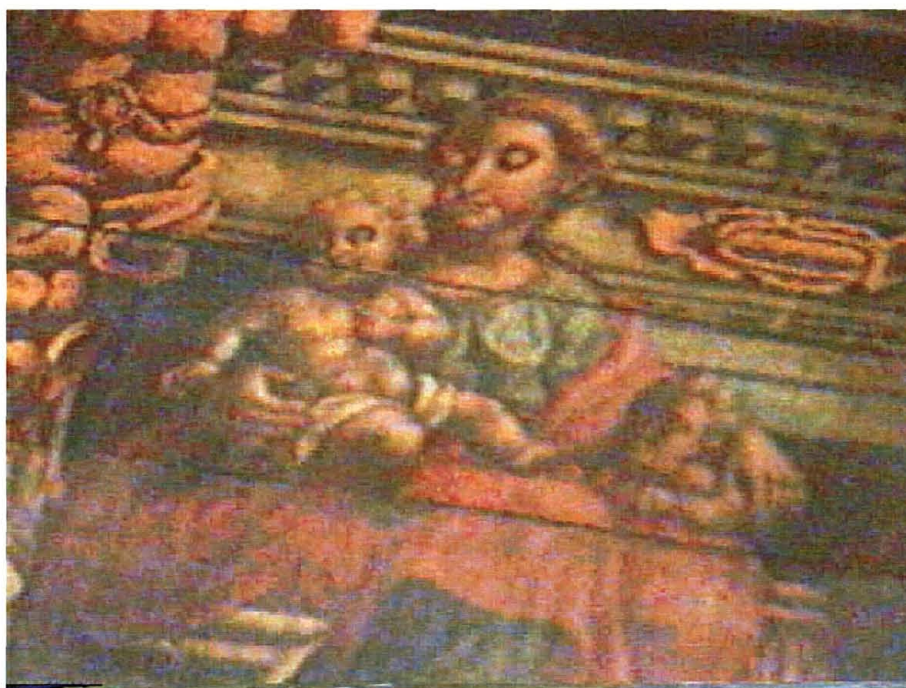
Fonte: do autor

Figura n. 19 Alegoria da Virtude da Esperança (detalhe)



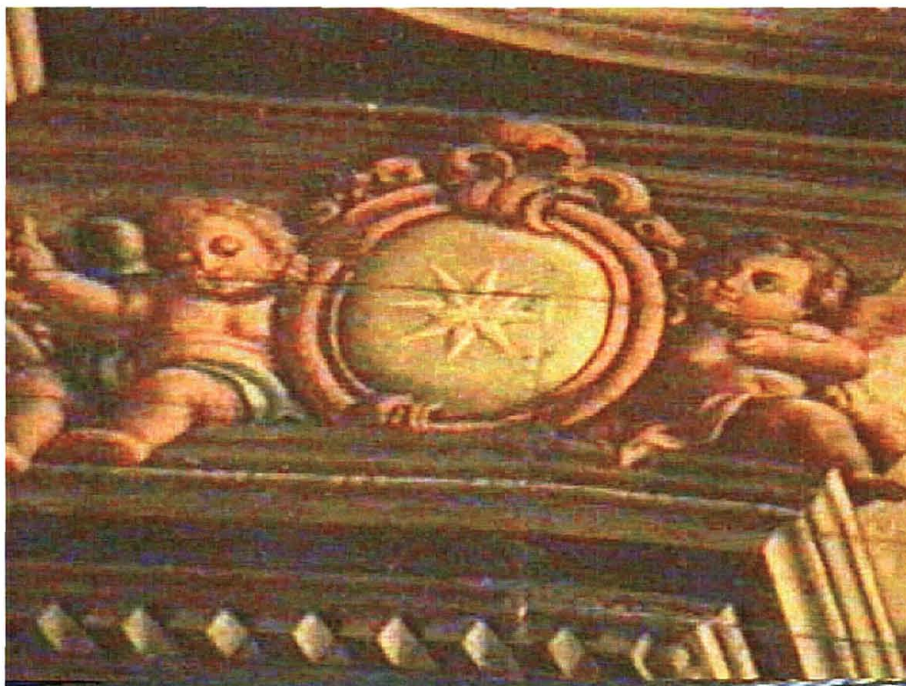
Fonte: do autor

Figura n. 20 Alegoria da Virtude da Caridade (detalhe)



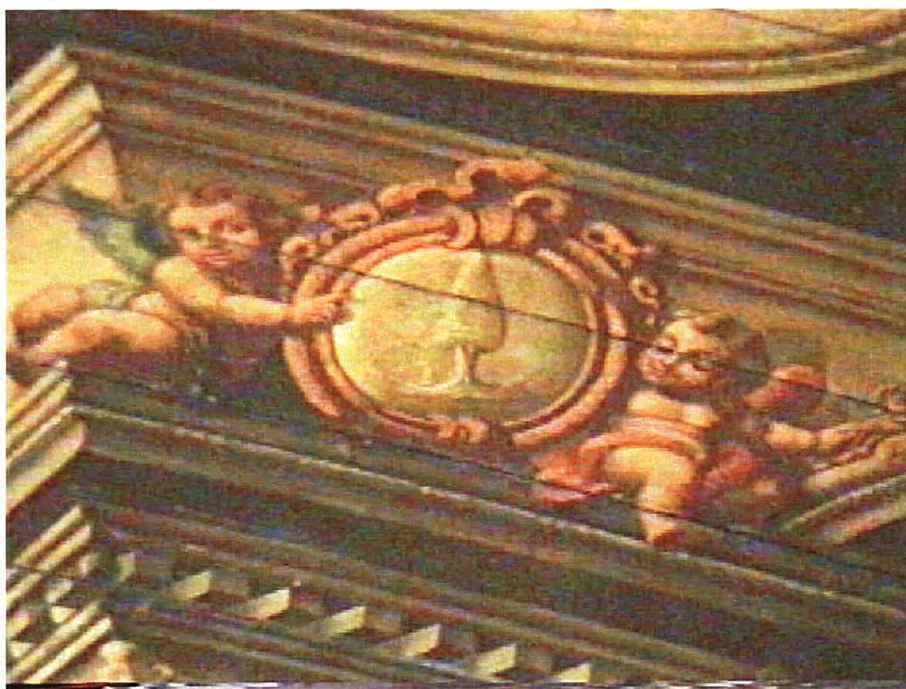
Fonte: do autor

Figura n. 21 A Estrela do Mar (detalhe)



Fonte: do autor

Figura n. 22 O Cipreste (detalhe)



Fonte: do autor

Figura n. 23 O Fênix (detalhe)



Fonte: do autor

Figura n. 24 Glorificação de Nossa Senhora da Conceição (detalhe)



Fonte: Araújo, E. (Org.) op. cit. [p. 209].